This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

1,334

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

RACINE

I

DU MÊME AUTEUR

CAUSERIES DE QUINZAINE. . . . . 1 vol.
CHRISTOPHE COLOMB ET VASCO DE GAMA. . 1 —
ÉTUDES SUR ARISTOPHANE. . . . . 1 —
ESSAI DE CRITIQUE NATURELLE, OU OBSERVATIONS PHYSIOLOGIQUES SUR LES ÉCRIVAINS ET LES ARTISTES . . . . . 1 —
LES COURTISANES GRECQUES. . . . . 1 —
LA VIE DES COMÉDIENS. . . . . 1 —
HISTOIRE DE LA CONVERSATION . . . . . 1 —
A PIED ET EN WAGON. . . . . 1 —
A BATONS ROMPUS. . . . . 1 —
LE MAL ET LE BIEN QU'ON A DIT DES FEMMES 1 —
LE MAL ET LE BIEN QU'ON A DIT DE L'AMOUR 2 —
LE MAL ET LE BIEN QU'ON A DIT DES ENFANTS 1 —
LES CONFÉRENCES EN BELGIQUE ET EN FRANCE . . . . . 1 —
LE PEUPLE ET LA BOURGEOISIE. . . . . 1 —
BENJAMIN FRANKLIN . . . . . 1 —
LE CENTENAIRE DE VOLTAIRE. . . . . 1 fr.
LA QUESTION DES FEMMES ET LA MORALE LAÏQUE . . . . . 1 —
LE ROMANTISME DES CLASSIQUES, 1re série : Corneille, Molière. . . . . 1 —
— — — — 2e série : Racine. 2 —
— — — — 3e série : Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet. . . . . 1 —

Pour paraître prochainement :

LE PEUPLE ET LA BOURGEOISIE, tome II. 1 vol.
ANNÉES DE JEUNESSE ET D'EXIL, *poésies*. 1 —

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD.

LE ROMANTISME DES CLASSIQUES

DEUXIÈME SÉRIE

RACINE

TOME PREMIER

PAR

ÉMILE DESCHANEL

QUATRIÈME ÉDITION

PARIS
CALMANN LÉVY ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY, FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1891

Droits de reproduction et de traduction réservés.

LEÇON

DE

RÉOUVERTURE

LE ROMANTISME DE RACINE

Vous savez que j'ai le dessein d'étudier un jour avec vous la littérature de notre temps. Mais je traverse d'abord celle du XVIIe siècle, et je montre rapidement dans quelques-uns de ses grands écrivains ce que j'appelle le romantisme des classiques. Nous suivrons plus tard cette idée à travers le XVIIIe siècle. Et enfin nous arriverons à la révolution littéraire qui a marqué la première moitié du XIXe, au romantisme proprement dit. J'ai l'air de prendre le plus long, mais en réalité j'abrège, puisque, dans ce détour apparent, j'amasse devant vous une collection de faits et d'exemples, plus utile que des théories abstraites, et trouve mainte occasion de proposer certains principes de jugement et de les soumettre à votre contrôle. Après que, dans ces études

229913

préalables, tout expérimentales, plusieurs points auront été bien établis, le reste s'en déduira facilement.

Un de nos principes de critique est qu'il y a plus de force et de finesse à mettre en lumière et en relief les qualités d'une œuvre que ses défauts. Avant de noter ce qui y manque, il faut d'abord faire voir qu'on a bien compris et senti ce qui s'y trouve. La critique des défauts est stérile, l'intelligence des qualités est féconde. Entre deux écrivains que l'on compare, l'infériorité n'est pas toujours à celui qui a le plus de fautes. Passer le temps à dénicher des objections, c'est, comme dit Molière, « chercher des raisonnements pour s'empêcher d'avoir du plaisir[1] ». Il s'agit d'entrer dans chaque œuvre, et non pas de dresser tout alentour des chevaux de frise pour empêcher d'y pénétrer. Nous croyons, avec Sainte-Beuve, que le critique, avant tout, doit être « sympathique[2] », par conséquent plus désireux de faire valoir l'œuvre et l'esprit de l'auteur que de se faire valoir lui-même. C'est dans cette disposition que nous avons étudié Corneille, Rotrou, Molière; c'est celle que nous appliquerons maintenant à l'étude de Racine.

Par une vicissitude singulière, ce poète, contesté d'abord et critiqué de son vivant, comme tous les

1. *La Critique de l'École des Femmes*, scène VII.
2. *Causeries du Lundi*, t. XIII, p. 212.

novateurs, puis entré en possession de la renommée, enfin porté aux nues et adoré dans le siècle dernier, a vu décroître ses honneurs dans le nôtre, et semble aujourd'hui un peu dédaigné. Quelques-uns même l'injurient.

Entre les louanges banales et le dédain vulgaire ou les injures, il y a place pour l'étude attentive, qui se rend compte des qualités et des défauts, qui les explique historiquement, et qui, comprenant les unes et les autres, y trouve sinon le même plaisir, du moins un égal intérêt. D'ailleurs, ce qui est défauts à un temps fut qualités à un autre. Incontestée pendant le XVIIIe siècle, c'est depuis cinquante ans environ que la gloire de Racine est discutée de nouveau. Elle a eu, d'abord, à souffrir des polémiques de la révolution littéraire; puis des changements et réactions du goût public; enfin de la différence profonde qu'il y a nécessairement entre le siècle monarchique dont ce poète fut l'expression et un siècle démocratique tel que nôtre. Un tragédien illustre et ensuite une grande actrice, Talma, puis mademoiselle Rachel, à deux moments, pendant quelques années, ont paru ranimer cette gloire. Aujourd'hui, il semble qu'elle ne brille plus que d'un éclat intermittent. Il s'agit d'expliquer ces fortunes diverses.

Chacun a le droit, selon sa nature, sa complexion, son instruction et son éducation littéraires, d'aimer ou de ne pas aimer tel ou tel écrivain; mais, si l'on

a la prétention de le juger, l'antipathie, l'humeur, les nerfs, ne suffisent point. Ils peuvent quelquefois rencontrer juste; mais la critique veut des raisons, soit pour admirer, soit pour rejeter.

Chaque pays et chaque siècle, comme chaque écrivain et chaque artiste, a sa forme et son tour d'esprit. Faute de bien entendre ce point, on a l'air de n'être jamais sorti de son village, ou de son boulevard. « L'univers, a dit un homme d'esprit, est une espèce de livre, dont on n'a lu que la première page quand on n'a vu que son pays. » Permettez-moi de l'avouer entre nous, un de nos travers, à nous autres Français, en pays étranger, est que nous commençons par trouver ridicule tout ce qui ne nous ressemble pas. C'est le contraire du bon jugement, du véritable esprit critique. Le véritable esprit critique, ou même l'esprit tout simplement, consiste à saisir les rapports multiples, à démêler le fond d'avec la forme, à savoir faire la part du temps, de la minute et du milieu; à se prêter aux gens et aux choses, au lieu d'y résister. Fénelon dit en parlant de saint Augustin : « Il est touchant, même lorsqu'il fait des pointes. » C'est-à-dire qu'au travers de toutes les antithèses et fioritures d'une rhétorique de décadence, l'imagination de cet évêque africain, cultivée en Italie, laisse percer la sensibilité mais il faut savoir la démêler sous les fleurs. D'une manière analogue, dans les lettres d'Héloïse et d'Abélard, la forme scolastique, qui est celle du

temps, n'étouffe pas l'émotion, pour qui sait la sentir. De même, quand on lit la curieuse idylle théologique que nous déroulent dans leurs lettres Pierre de Gothland et Christine de Stommeln, si joliment analysés par M. Renan[1], on est étonné, mais touché.

La disposition contraire, à nous prendre modestement pour type et pour mesure de ce qui est bien, nous la portons non seulement en pays lointain, mais dans chaque milieu social différent du nôtre. Ce n'est pas envers les étrangers seuls que le Français se montre si peu ouvert, c'est parfois envers le Français lui-même : il lui arrive d'avoir peine à admettre le Français d'un temps autre que le sien. Tâchons d'avoir l'esprit plus hospitalier, et le contentement de nous-mêmes moins impétueux.

J'admets que les chefs d'école, les maîtres, les grands poètes, les artistes souverains, soient absolus dans leurs jugements, ou plutôt dans leur manière de sentir, parce qu'elle tient à leur tempérament, à leur complexion tout entière. Ils ne jugent pas, à proprement parler; ils sentent et ils voient de telle ou telle façon : il suit de là que toute autre manière leur est antipathique, inintelligible. Il est facile de comprendre, par exemple, que M. Ingres fût un admirateur très modéré d'Eugène Delacroix, et que, de son côté, Eugène Delacroix n'eût pas un goût très

1. *Histoire littéraire de la France.*

vif pour la peinture de M. Ingres. On conçoit que tel maître littéraire goûte fort peu le génie de tel autre, et réciproquement. Un instinct, plus fort que tout, les emporte l'un et l'autre en sens contraires. Leur puissance est à ce prix: c'est la rançon de leur génie. Mais le commun des martyrs n'a pas cette excuse. Qu'est-ce qui nous empêche, nous autres, à moins que nous n'ayons la vue courte et le goût incomplet ou faussé, d'admirer, pour des raisons différentes, Ingres et Delacroix, Racine et Shakspeare tour à tour?

Il faut juger les œuvres littéraires et toutes les œuvres d'art non d'une manière absolue, mais d'une manière historique; il ne faut point les séparer du milieu qui les a produites. « Pour ne pas être injustes envers les chefs-d'œuvre de nos pères, ne les séparons pas, quand nous les jugeons, de la société choisie dont ils furent les plus nobles décorations : admirons-les sans les déplacer, comme des fresques à la voûte d'un palais ou d'un temple[1]. »

Rappelez, je vous prie, dans votre mémoire la définition donnée par Stendhal du romantisme (ou, comme il dit, du *romanticisme*) et du *classicisme* : « Le romanticisme, dit-il, est l'art de présenter aux différents peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir

1. Sainte-Beuve, *Portraits littéraires.*

possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus de plaisir à leurs arrière-grands-pères. » Je crois bien, à dire vrai, que cette seconde partie de la définition visait les Danchet[1], les Lemierre[2], les Campistron, les Luce de Lancival, et tous les derniers surmoulages des tragédies de troisième et quatrième ordre; mais, supposé qu'il plaise à quelques-uns qu'elle soit applicable désormais dans une certaine mesure aux tragédies de Racine lui-même, je veux bien y consentir; seulement il s'agit de faire voir que la première partie y convenait bien mieux encore quand le poète les composa pour ses contemporains, et à leur image; il s'agit de montrer qu'aucune œuvre, dans l'état de leurs habitudes, de leurs mœurs, de leurs croyances et de leurs sentiments, n'était capable de leur donner plus de plaisir.

Représentez-vous, en effet, cette Cour oisive, qui n'avait d'autre passe-temps, après la poursuite de la faveur, que la galanterie, et, au travers de l'une ou de l'autre, l'étude intéressée de tous les ressorts des passions, pour en jouer le mieux possible. A quoi voulez-vous que songent des hommes et des femmes rassemblés, n'ayant d'autre occupation que de re-

1. Danchet, dont les fort médiocres tragédies sur des sujets antiques lui ouvrirent les portes de l'Académie.

2. Lemierre, qui n'est plus guère connu aujourd'hui que par son fameux vers :

Le trident de Neptune est le sceptre du monde.

garder le Roi et de se regarder entre eux ? Ce qu'après les guerres cruelles du XVIe siècle, le célèbre roman de l'*Astrée* avait donné comme un tableau de la vie idéale, une centaine de personnages tous amoureux, presque tous vertueux, et devisant de leurs amours sous des arbres, dans des prairies, cette Cour de Versailles tâchait de le réaliser, — à part la vertu, qu'elle remplaçait par la passion, se faisant accroire aisément que celle-ci était aussi belle, sinon davantage. Tel fut le monde que Racine, jeune, livré, lui aussi, aux passions de la galanterie et de l'amour, eut sous les yeux comme un modèle, dont il fit diverses images idéalisées.

Ce caractère d'élévation et de délicatesse morale dont ses tragédies sont empreintes, comme presque toute la littérature française du XVIIe siècle, il faut l'attribuer principalement à l'influence de la société polie dans laquelle dominaient les femmes. Le célèbre hôtel de Rambouillet et la chambre bleue d'Arthénice avaient eu dès longtemps pour précurseurs dans notre pays ces Cours d'Amour où la poésie et la galanterie chevaleresque s'ebattaient en des jeux subtils. Si certains côtés de la vie du moyen âge, comme de tous les temps, peuvent fournir ce qu'une certaine école d'aujourd'hui nommerait des documents humains extrêmement naturalistes, en sens inverse l'esprit de la chevalerie héroïque a laissé la trace des nobles rêves de son idéal dans les Chansons de Geste et dans les romans-

poèmes où l'imagination des trouvères se plut à célébrer l'amour éthéré qui vit de pureté et de sacrifices. Et, si l'on voulait remonter plus haut, on verrait que nos Cours d'Amour elles-mêmes s'étaient inspirées des chansons provençales et italiennes. Ce qu'on nommait *la gaie science* était l'art d'exprimer les sentiments d'amour, de galanterie noble et chevaleresque, et l'héroïsme qu'ils inspirent : par où l'on voit que la chanson d'amour, de degré en degré, allait jusqu'à la Chanson de Geste, qui célébrait les exploits des paladins, des Lancelot, des Roland.

Ainsi, dès le moyen âge, les Cours d'Amour avaient développé dans l'esprit français l'habitude des analyses morales, qui se continua dans les romans en vers, plus tard dans les romans en prose, surtout dans ce grand roman pastoral que je rappelais il y a un instant, et dont le succès fut si éclatant, l'influence si étendue, jusque dans la chaire chrétienne. Voilà les origines de cet hôtel de Rambouillet, dont j'ai essayé de vous faire voir, l'année dernière, le rôle actif et l'importance capitale dans la formation de la société polie et de la conversation française. Ensuite, à l'imitation de ce cercle célèbre, les samedis de mademoiselle de Scudéry, et ses romans, particulièrement *Artamène ou le Grand Cyrus* et la *Clélie*, représentant sous des noms antiques les mœurs contemporaines, et tout remplis d'entretiens sur l'amour, accrurent encore le goût des fines analyses de sentiments.

C'est tout cela ensemble qu'il faut se remettre devant les yeux, quand on se propose d'étudier le théâtre de Racine. On doit aussi se rappeler les romans de madame de La Fayette, quoique *la Princesse de Clèves*, son chef-d'œuvre, n'ait été publiée qu'en 1678, un an après *Phèdre ;* mais *la Princesse de Montpensier* est de 1660, et *Zaïde* de 1670 ; tous ces romans ont été conçus dans le même air que les tragédies de Racine, et les expliquent, ou s'expliquent par elles : le même esprit, les mêmes manières de sentir, les mêmes habitudes élégantes de pensée et de style, se trouvent dans les uns et dans les autres.

Voilà quelques-unes des choses que nous devons essayer de nous représenter toutes à la fois, pour nous faire une idée de ces tragédies, aujourd'hui si éloignées de nos mœurs.

Nous devons aussi essayer de nous figurer qu'il y a, en quelque sorte, des modes dans l'expression de l'amour, comme dans les robes et les chapeaux, et que ces modes varient sans cesse. Les spectateurs pour lesquels Racine compose ses pièces ne sont déjà plus tout à fait les mêmes que ceux de Corneille : Racine est jeune lorsque Corneille est vieux ; Racine vient au monde en 1639, trois ans après le *Cid*. Quand nous avons étudié Corneille, nous avons rappelé que, né sous Henri IV, il avait pu connaître les derniers témoins et acteurs des guerres civiles et religieuses du XVIe siècle, et s'entretenir quel-

quefois avec ces hommes, seuls survivants d'une génération batailleuse en théologie comme en politique, dont il transporta au théâtre la subtilité avec l'énergie et la flamme. En même temps qu'il semblait faire passer dans ses tragédies quelque chose de leur esprit, déjà aussi il y exprimait, comme à son insu, un esprit nouveau, le même qui anime les romans à grands coups d'épée de La Calprenède, dont raffolait madame de Sévigné, et que mirent en action les héros de la Fronde : — en un mot l'idéal de la société du temps de Louis XIII. — Racine, à son tour, exprima celui de la société du temps de Louis XIV, celui de la jeune Cour et du Roi majestueux et galant ; il fut le nouveau type de beauté dramatique dans lequel cette société se reconnut comme dans un miroir qui aurait le don d'embellir.

Le siècle suivant, encore monarchique, et sensible surtout à l'élégance noble, continua — témoin Voltaire — de s'y mirer et de s'y admirer.

Le nôtre, naturellement, après tant de commotions politiques et sociales, a d'autres idées de toutes choses, d'autres sentiments, d'autres croyances, d'autres habitudes, un tour d'esprit tout opposé, qui font qu'aujourd'hui une partie à peine du public lettré éprouve encore, en présence de ces tragédies, une admiration raisonnée, bien différente de l'enthousiasme de nos pères. Quant au gros du public, il manque du degré de culture nécessaire pour les comprendre dans les détails : il n'en saisit que les

grandes lignes et les sentiments généraux, et ceci grâce à l'interprétation scénique.

Ainsi se justifie, si l'on veut, la seconde partie, après la première, de la définition de Stendhal. Racine est donc un classique aujourd'hui. Mais il a été d'abord un romantique; c'est Stendhal lui-même qui le dit : après avoir montré que Sophocle et Euripide (à plus forte raison Eschyle, qu'il ne nomme pas) furent éminemment romantiques, puisqu'ils donnèrent aux Athéniens les tragédies qui convenaient le mieux à leurs croyances et à leurs habitudes morales, il ajoute, un peu plus loin dans la même page : « Je n'hésite pas à dire que Racine a été romantique. »

Oui ; mais Stendhal a négligé ou ne s'est pas avisé de faire une distinction extrêmement importante entre les tragiques grecs et Racine, — par où ils sont bien plus complètement et bien plus franchement romantiques que celui-ci : — c'est que les œuvres dramatiques des Athéniens étaient nationales, et dans la forme et dans le fond ; c'est que leur théâtre tout entier, tragédie, comédie et drame de Satyres, était né de la religion elle-même, des fêtes de Dionysos (que les Latins nommèrent Bacchus d'après un des surnoms donnés en Grèce à ce dieu). Or notre théâtre français du XVIIe siècle, la tragédie du moins, est loin, malgré ce que nous venons de dire, d'avoir ce caractère national.

Au moyen âge, il est vrai, quelque chose d'ana-

logue, un théâtre né de la religion et des croyances de notre pays, avait commencé à s'organiser chez nous, d'abord par la représentation des Mystères de l'Ancien et du Nouveau Testament, au sein de l'Église elle-même et dans les temples, avec le concours des prêtres et des clercs qui, aux grandes fêtes, se faisaient plus ou moins acteurs, pour figurer l'événement qu'il s'agissait de célébrer, de commémorer, d'interpréter au peuple ignorant et naïf; s'était continué ensuite par les Confréries de la Passion, et autres pareilles, qui, détachées de l'Église au commencement du xve siècle, ébauchèrent un théâtre encore religieux et chrétien, mais laïque. Ces Mystères, où le peuple, qui ne savait pas lire, recevait l'instruction des faits « historiés par personnages », comme on disait alors, auraient pu conduire l'œuvre dramatique à quelque chose d'original, analogue aux *autos sacramentales* de l'Espagne, sauf les tempéraments et la modération naturels au goût français. Mettant en action et en scène le Christ, la Vierge, les Anges, les Saints, le Diable, les Démons, et leurs diverses communications avec les hommes, les auteurs presque aussi naïfs que les spectateurs développaient des choses qui intéressaient le fond des âmes. Si l'on eût continué dans cette voie, l'élément religieux ou ecclésiastique se fût restreint peu à peu par le besoin de la variété, et eût cédé la place progressivement à l'élément humain, aux événements

de l'histoire laïque, d'abord ancienne et étrangère, puis moderne et nationale, qui, entre-mêlées à l'histoire sainte dans l'origine, eussent fini par s'en dégager et la remplacer insensiblement sur notre théâtre. C'est justement ce qui avait eu lieu sur celui d'Athènes : et, de même que, là, on avait fini par dire en manière de proverbe, devant des œuvres dramatiques ainsi renouvelées par degrés : « Plus rien pour Bacchus ! » Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον, on aurait pu dire, chez nous, en présence d'un théâtre national français : « Plus rien pour l'Église ». Et le monde moderne, avec son esprit, se fût acclimaté sur notre scène. Ce que l'on rencontre d'intéressant, d'humain, de sympathique, dans quelques légendes du moyen âge, ou d'héroïque dans les Chansons de Geste, se fût développé, complété, agrandi. Ces filets d'eau, au lieu de se disperser et de se tarir, auraient tracé leur voie en se réunissant et seraient devenus rivières et fleuves. Peu à peu la forme littéraire, qui seule fait vivre les œuvres, se fût dégagée et serrée par l'élaboration même du fond, et tout cela aurait fini par produire un théâtre approprié à nos traditions, à nos mœurs, où les faits, les personnages, les croyances, le langage, les costumes, tout aurait été français.

Ce qui prouve que ce n'est pas là une simple conjecture, c'est que dans le premier et dans le deuxième développement embryonnaire de notre

théâtre du moyen âge — *Mystères*, puis *Moralités*, — il y avait eu des tentatives marquées en ce sens : par exemple, au xve siècle, *le Mystère du Baptême de Clovis ; le Triomphe des Normands, traitant de l'Immaculée Conception de Notre-Dame ; le Mystère de saint Louis, le Mystère du Siège d'Orléans*, pièces historiques. Ces tentatives, si elles n'eussent été arrêtées, eussent ouvert aux œuvres dramatiques dans notre pays le vrai chemin, celui d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide à Athènes, de Gil-Vicente[1] en Portugal, de Shakspeare en Angleterre, de Lope de Vega, de Guillem de Castro, et de Calderon en Espagne. Mais il arriva que cette veine fut interrompue par la Renaissance grecque et latine, dont l'influence n'eût été qu'heureuse si elle eût seulement enrichi et fortifié le génie français, mais fut regrettable en ce sens qu'elle l'absorba et l'effaça en partie.

Une autre influence, avant celle-là, avait agi déjà dans le même sens et contribué à écarter du théâtre les sujets tirés des croyances nationales, ou mêlés avec elles ; je veux dire l'influence de certaines susceptibilités religieuses, qui s'éveillèrent à mesure que le théâtre se détacha de l'Église, — se laïcisa, comme on dirait aujourd'hui, — et, après en avoir

1. Le créateur de la comédie et de la tragédie dans la Péninsule, et qui appartient à la première moitié du xvie siècle. Il nous a laissé, en portugais, des *autos* ou *Mystères*, des comédies, des tragi-comédies, des farces et des pantomimes.

été l'auxiliaire, en devint le concurrent. Boil nous rend l'écho lointain de ces sentiments dans un passage de l'*Art poétique*, dont le premier vers contient d'ailleurs une assertion plus que confuse, inexacte même, et, voulant résumer les origines de notre théâtre, n'en indique que la seconde partie, l'élément laïque :

> Chez nos dévots aïeux le théâtre *abhorré*...

non, cela n'est pas exact; *adoré* serait plus juste;

> Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.
> De pèlerins, dit-on, une troupe grossière
> En public à Paris y monta la première ;
> Et, sottement zélée en sa simplicité,
> Joua les Saints, la Vierge et Dieu, par piété.
> Le savoir, à la fin, dissipant l'ignorance
> Fit voir de ce projet la dévote imprudence.
> On chassa ces docteurs prêchant sans mission;
> On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion...

Et, dans un autre passage, Boileau, d'une manière générale, ne parlant plus de l'œuvre dramatique seulement, mais des poèmes en général, déclare que

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

Ainsi, d'après cette doctrine, ni *la Divine Comédie*, ni *la Jérusalem délivrée*, ni *le Paradis perdu*, ni *la Messiade*, n'étaient possibles en France ; le

Dante, le Tasse, Milton, Klopstock, auraient eu bouche close chez nous. — Remarquez, je vous prie, que les susceptibilités religieuses dont nous constatons ici la victoire, très regrettable pour notre littérature, ne se révélèrent qu'au moment où la lutte éclata entre l'Église et le Théâtre, et correspondirent précisément à l'époque où la toute-puissance de l'Église commença de n'être plus incontestée, et où ce qu'on nomme aujourd'hui la théocratie sentit les premiers tremblements. Bien loin d'être « abhorré chez nos dévots aïeux », le théâtre, ainsi que vous venez de le voir, était né de l'Église elle-même, comme à Athènes de la religion nationale, et c'est seulement lorsque, détaché de l'Église, il en devint le rival, c'est, dis-je, alors seulement, que celle-ci lui déclara la guerre et commanda aux dévots de l'abhorrer.

Mais, après les alarmes dévotes qui firent obstacle au développement du théâtre laïque s'essayant à traiter les sujets modernes, ce fut surtout l'influence de la Renaissance grecque et latine qui vint arrêter ce progrès. L'énorme alluvion des chefs-d'œuvre anciens couvrit le sol français au point de le cacher, tout en le fécondant. La flore indigène de notre théâtre fut comme submergée dans ce déluge et n'en réchappa qu'à demi. Étienne Jodelle et Robert Garnier, aux applaudissements de Ronsard et de la Pléiade, empruntèrent à l'antiquité presque tous leurs sujets de pièce. Si, après eux, Alexandre

Hardy, ensuite Rotrou, mêlèrent parfois à ce fonds antique quelques sujets modernes, ce furent ordinairement des inventions romanesques, hors de la réalité historique. Quant à Corneille, nous avons vu[1] comment, poussé et attiré vers les sujets modernes sous la forme flexible du drame tragi-comique, il en fut rudement repoussé avec son chef-d'œuvre du *Cid*, et n'osa plus, que longtemps après, se hasarder de nouveau dans cette voie.

Racine trouva donc la situation ainsi établie, et fut obligé de s'y conformer. Une seule fois, parmi ses œuvres tragiques, il osa risquer un sujet moderne, voire même contemporain : *Bajazet*. Il n'y avait pas plus de trente ans que l'événement qui fait le fond de cette pièce s'était passé dans le sérail de Constantinople. Aussi le poète crut-il nécessaire d'excuser une telle hardiesse dans deux préfaces successives, très curieuses. Nous y viendrons.

Ainsi, telles étaient les conditions de l'œuvre dramatique à cette époque : pour le fond, l'influence de la Renaissance gréco-latine avait décidément triomphé, on était voué aux sujets anciens ; quant à la forme, celle de la tragi-comédie, depuis l'aventure du *Cid*, ayant été écartée comme peu compatible avec les fameuses règles des trois unités,

1. *Le Romantisme des Classiques*, 1re série, leçons III, IV, V, VII.

joug pesant qui avait succédé à l'anarchie dramatique du moyen âge, il ne restait que la tragédie toute pure. Le problème posé devant Racine était donc celui-ci : d'une part chercher à faire les pièces les plus agréables au public contemporain, d'autre part ne traiter que des sujets anciens ou étrangers ; en d'autres termes, faire que la société polie du temps de Louis XIV, dans des sujets qui ne la touchaient en rien, qui n'avaient rien de commun avec elle, quelques-uns même barbares ou mythologiques, eût lieu de se reconnaître et de se complaire ; œuvre bien plus ardue que celle d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide traitant devant leurs concitoyens des sujets nationaux qui leur étaient familiers. Il était aisé pour ces poètes de plaire aux Athéniens et de les émouvoir, en leur présentant des faits et des personnages empruntés à l'histoire de leur pays ou aux légendes de leur religion, et propres à flatter leur patriotisme ou à exalter leurs croyances. Mais Racine était privé de ces facilités. Vous voyez par là comment, tout en étant romantique selon la définition de Stendhal, il ne pouvait l'être aussi complètement, aussi foncièrement, que l'avaient été les tragiques grecs. Empruntant ordinairement à ces poètes les sujets de pièces, il sut combiner, par une complexion très étrange et extrêmement habile, leur romantisme avec le sien. Puisque la voie n'était vraiment ouverte et libre que du côté de l'antiquité, la

difficulté était de rendre cette antiquité intelligible et acceptable à la société du temps de Louis XIV, et à la Cour, qui donnait le ton. Le poète ne pouvait donc produire que des œuvres mixtes, d'ordre composite, à peu près comme sont en architecture les édifices de la Renaissance, mi-partis du génie ancien et du génie moderne, au reste n'en ayant peut-être que plus de charme pour les esprits cultivés et subtils, épris tour à tour, ou en même temps, de toutes les modulations de la beauté. Justement le théâtre du XVIIe siècle étant comme la suite et le couronnement de la Renaissance en littérature, il est naturel de l'éclairer par cette analogie.

Qu'est-ce qui, dans ces monuments de l'architecture, nous intéresse et nous captive? C'est précisément ce mélange de l'art antique avec celui du moyen âge; ce sont les combinaisons curieuses, je dirais presque et savoureuses, du style gothique ou moresque avec le style gréco-romain. Voilà ce qui constitue dans ces édifices, par l'amalgame de deux génies déjà connus, des œuvres empreintes d'une originalité nouvelle.

Eh bien, c'est précisément une originalité pareille, née d'une complexion d'éléments contraires, complexion non pas identique, mais analogue, qu'on admire, quand on a des yeux, dans les tragédies de Racine. Aussi ai-je peine à comprendre que des personnes qui célèbrent avec enthousiasme les

édifices de la Renaissance n'éprouvent pas, en présence de ces pièces, une égale admiration.

Mais allons plus loin : est-ce donc seulement dans les œuvres de Racine, comme dans celles de la Renaissance, que se rencontre une complexion de cette sorte ? Il y a très peu d'œuvres, de n'importe quelle époque, où elle ne se trouve à des degrés divers. Or, ce mélange, renouvelé de siècle en siècle, du passé avec le présent (tantôt de l'antiquité gréco-latine avec le XVIIe siècle, tantôt du moyen âge avec le XIXe, tantôt de l'antique avec le gothique en architecture) est un des principaux éléments du romantisme. Dans toute œuvre d'art ou de style, le passé, à une dose quelconque, se combine toujours avec le présent, et le présent avec le passé. Les Latins avaient imité les Grecs ; nous avons imité les Grecs et les Latins. Aussi notre littérature n'est-elle, comme on l'a très bien dit, qu'une littérature tertiaire, — cependant très belle encore, par cette originalité relative dont nous venons de parler : parce que, une nation a beau imiter, elle a toujours son génie propre, sa physionomie à elle. Seulement c'est à force d'anachronismes qu'elle se sauve de la servilité[1].

1. Voir Edmond Scherer, *Études*, t. IV, p. 5. — Ce n'est pas tout : notre littérature a reçu encore les influences successives — de l'Italie au XVe et au XVIe siècle, de l'Es-

Ces combinaisons se produisent volontairement ou involontairement : volontairement, par l'imitation, par les emprunts faits exprès ; involontairement, parce que chaque siècle, et chaque artiste, voit et interprète à sa façon, selon son tempérament et sa science, la nature et l'humanité, les choses des siècles précédents ou même du sien, leur donne son pli et son tour, et pour ainsi dire les réfracte : les choses se modifient dans chaque cerveau et dans l'esprit de chaque peuple, et subissent une déviation analogue à celle du bâton plongé dans l'eau, qui paraît brisé ; elles s'infléchissent dans tel ou tel sens et revêtent telle ou telle coloration.

Un célèbre physicien et chimiste anglais de notre temps, Dalton, qui était affecté de dyschromatisme, a écrit un mémoire sur cette affection de la vue et a démontré que chacun de nous voit certaines couleurs et ne voit pas certaines autres ; la chose est aujourd'hui incontestée ; et ce vice de la vue, qui à des degrés divers est universel, s'appelle, du nom de celui qui l'a signalé, daltonisme[1]. Un autre érudit, non moins ingénieux, a démontré ou essayé de démontrer que, dans les poèmes homé-

pagne au XVIIe, de l'Angleterre au XVIIIe et de l'Allemagne au XIXe siècle. Toutes ces alluvions, l'une après l'autre, ont enrichi notre sol, y ont déposé des germes féconds, y ont fait croître de grandes et belles œuvres, d'un caractère à la fois exotique et français.

1. Dalton a laissé son nom à la loi des proportions multiples. Il est mort en 1844, et il a sa statue à Manchester.

riques et dans tous les poèmes très anciens, certaines couleurs ne se trouvent point, ne sont jamais mentionnées, semblent inconnues ; que d'autres se rencontrent singulièrement comprises, transposées, perverties ; que, par conséquent, les yeux d'aujourd'hui ne voient pas de même que les yeux d'autrefois ; qu'ils voient, en tout cas, d'une manière plus précise, plus nuancée. Mais, d'autre part, comme je viens de le dire, c'est avec telles ou telles lacunes, tel ou tel daltonisme particulier.

S'étonnera-t-on, après cela, que tel peintre, comme Rubens, dont le nom semble prédestiné, voie toutes choses de couleur vermeille, et que le rouge soit le ton dominant de sa palette et de ses œuvres? outre qu'il a passé sa vie parmi les carnations flamandes, nourries de bière, et que ses yeux en sont remplis. S'étonnera-t-on que tel autre, comme Guido Reni, voie bleu et blanc? Que tel autre, comme Ribeira, voie blanc et noir? Que le Titien voie tout en or, comme les cheveux des Vénitiennes de son temps? Et que le maître hollandais, Rembrandt, voie tout en clair-obscur, dans son pays de brumes[1]?

Transportez cela maintenant des yeux du corps à ceux de l'esprit. En littérature comme en peinture, chacun aussi voit à sa manière. Chaque écrivain modifie la réalité, la refond, la recrée à sa guise.

1. A vrai dire, le bleu, ou le rouge, ou le vert, que nous voyons, est un état de nous-même. Lire, sur ce point, Sully-Prudhomme, *l'Expression dans les Beaux-Arts*, l. II, chap. IV.

Chaque peuple, chaque race, refait le monde à son image. Chaque génération envisage les choses sous un certain angle. M. Doudan disait en plaisantant, dans une de ses charmantes lettres : « Chaque siècle louche d'un certain côté; et le Diable ne lui ferait pas tourner les yeux de l'autre. » Il nous est donc assez difficile, à nous gens du XIXe siècle, si nous louchons à gauche, de bien comprendre les œuvres d'un autre siècle qui peut-être louchait à droite. Au XVIIe siècle, par exemple, on disait :

> Aimons donc la raison. Que toujours nos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Partant de là, Racine commençait par écrire en prose le canevas de ses tragédies, scène par scène, de peur de se laisser égarer par l'imagination [1]. Aujourd'hui on met l'imagination à plus haut prix que la raison.

Vous pouvez suivre ainsi, de littérature en littérature, les transformations de la réalité dans l'esprit des poètes. Ce sont des séries ou plutôt, comme disent les peintres, des dégradations de métamorphoses et d'anachronismes, qui souvent produisent de très beaux effets. Par exemple, lorsque Virgile, au quatrième livre de l'*Énéide*, peint l'amour de la Phénicienne Didon, non seulement il dépasse de beaucoup ce que nous pouvons nous imaginer des sentiments d'une Phénicienne, mais encore il dépasse même infiniment, dans la connaissance du cœur d'une femme, ses mo-

1. Voir à l'*Appendice* du tome II.

dèles les poètes grecs, et pénètre bien plus avant dans l'expression de la passion amoureuse que Sophocle et même qu'Euripide. A plus forte raison dépasse-t-il le génie romain, si rude et si dur, et Horace lui-même, qui cependant s'est adouci comme lui en cueillant la fleur et buvant le suc de la poésie hellénique. En un mot, si Euripide dans la peinture de l'amour a été le plus moderne, le plus romantique des poètes grecs, Virgile est le plus moderne, le plus romantique des poètes latins, et le surpasse encore. C'est ce que Victor Hugo, après le Dante, a très bien senti ; vous vous rappelez ces beaux vers des *Voix intérieures* :

Dans Virgile parfois, dieu tout près d'être un ange,

c'est-à-dire génie antique tout près d'être un génie moderne,

Le vers porte à sa cime une lueur étrange.
C'est que, rêvant déjà ce qu'à présent on sait,
Il chantait presque à l'heure où Jésus vagissait ;
C'est qu'à son insu même il est une des âmes
Que l'Orient lointain teignait de vagues flammes ;
C'est qu'il est un des cœurs que déjà, sous les cieux,
Dorait le jour naissant du Christ mystérieux.

Virgile, dans cette peinture de l'amour de Didon, fait un anachronisme assurément ; mais qui de nous songerait à s'en plaindre ?

Eh bien, ceux de Racine sont tout pareils. Grâce à eux, nous sympathisons avec des personnages

anciens, mythologiques, préhistoriques, qui autrement ne nous toucheraient point. Déjà les Mystères du moyen âge, et le plus célèbre de tous, *le Mystère de la Passion*, étaient pleins d'anachronismes curieux et naïfs. On les retrouve dans les anciens vitraux et dans les bas-reliefs des cathédrales. D'une part les artistes, n'étant pas beaucoup plus savants que le peuple, duquel la plupart étaient nés (les Nobles, d'ailleurs, ni les Clercs eux-mêmes, ne l'étaient guère davantage en ces matières), représentaient naïvement ce qu'ils avaient sous les yeux ; d'autre part, eussent-ils été plus savants, ils faisaient mieux comprendre les événements et les légendes de l'Histoire Sainte par cette sorte de naturalisation au moyen du costume et du décor. Pour ces peuples qui ne savaient pas lire, les vitraux mettant en images les légendes religieuses, qui étaient alors presque l'unique aliment de leur esprit et de leur âme, formaient comme les feuillets splendides d'une grande Bible en verres coloriés.

Chaque siècle a tellement sa mode à lui, qu'il en habille tous les autres. Voyez les tableaux de Van Eyck, sur des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament : il vous présente, en guise d'Hébreux, des gens de son temps, dans des villes de son temps, avec l'architecture et les costumes du moyen âge, et le tout à l'avenant. Claude Lorrain vous montre la Reine de Saba vêtue en princesse du XVIIe siècle.

Paul Véronèse, dans *les Noces de Cana*, donne pour convives au Christ et à la Vierge des personnages du XVIe, en grand habit vénitien et riches robes de brocart. Lui-même et son frère, sur le premier plan, figurent parmi les musiciens du banquet nuptial et jouent de la contre-basse. Quant à l'architecture qui entoure le festin, avec majesté, sinon avec logique et vraisemblance dans la disposition (comme en la plupart des tableaux du même temps), elle est gréco-romaine : rien d'hébraïque dans tout cela. — Que dire de Salvator Rosa qui met des canons aux abords de la tente d'Holopherne? Et de Milton qui, dans son *Paradis perdu*, nous montre les anges rebelles et les anges fidèles se battant avec de l'artillerie à travers les montagnes et les vallées du ciel, avant la création de l'Homme et de la Terre?

Supposez, par impossible, un art absolument pur de cet alliage du présent avec le passé : il serait à peine intelligible au public; il ne serait pénétrable ou accessible qu'à l'érudition. Or, l'art doit être sensible à tous, quoique à des degrés divers. Dans tous les temps il est nécessaire d'accommoder, d'approprier le passé au présent, pour le faire comprendre.

Et croyez-vous par hasard que l'art de notre temps, qui cependant a droit de prétendre à une plus grande érudition, à une couleur locale plus exacte, et qui même la pousse quelquefois jusqu'à

l'affectation, soit exempt de ces sortes d'anachronismes, volontaires ou inconscients? Nous n'habillons plus à la mode du moyen âge ou des époques suivantes les personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament, cela est vrai; mais, depuis notre conquête de l'Algérie, nous drapons les Hébreux dans des burnous, comme des Bédouins ou des Kabyles; voilà toute la différence. Peut-être cela se rapproche-t-il un peu plus du costume hébraïque ancien; mais c'est toujours un à peu près fort arbitraire, dans lequel on sent la mode d'aujourd'hui bien plus que la mode d'autrefois. Eugène Fromentin préfère le costume un peu vague et indifférent, tel que les maîtres l'ont mis dans leurs tableaux, au costume trop savant et trop historié de nos peintres contemporains. Ce qui importe, en effet, ce n'est pas le costume ni l'ameublement, c'est l'homme. Ayant sans doute dans la pensée les tableaux d'Horace Vernet : « Costumer la Bible, s'écrie-t-il, c'est la détruire; comme, habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme. La placer en un lieu reconnaissable, c'est la faire mentir à son esprit; c'est traduire en histoire un livre anté-historique. Comme, à toute force, il faut vêtir l'idée, les maîtres ont compris que dépouiller la forme et la simplifier, c'est-à-dire supprimer toute couleur locale, c'était se tenir aussi près que possible de la vérité. » Il y a, certainement, dans ce passage un peu de paradoxe et d'exagéra-

tion, et Sainte-Beuve, avec sa justesse parfaite, a très bien répliqué que, ce qui est simplement chez ces maîtres anachronisme involontaire, inadvertance ou imperfection, il ne faut pas aller jusqu'à leur en faire un titre ni un mérite [1]. Néanmoins, dans cet aperçu spiritualiste de Fromentin, il reste quelque chose de vrai, de noble et d'élevé, qu'on pourrait généraliser. Il est certain qu'Holopherne, dans le tableau d'Horace Vernet, ressemble à un Abd-el-Kader, et Judith, qui s'apprête à lui couper la tête, Judith, coiffée en bandeaux plats et allongés, est une femme du temps de Louis-Philippe, un modèle que tout le monde a pu connaître. De même, les statues des Villes de France sur la place de la Concorde, par leur coiffure encore, quoique différente, révèlent au premier coup d'œil des dames du temps de la monarchie de Juillet.

Et, d'autre part, non loin de là, aux Tuileries, à l'encoignure des deux terrasses qui regardent sur cette même place, il y a deux lions de marbre blanc que, certes, les lions de bronze de Barye, placés dans le voisinage, doivent avoir peine à reconnaître pour leurs pareils ; mais nous, nous reconnaissons bien la date de ces deux lions prodigieux, car ils sont coiffés de perruques à la Louis XIV, — tout comme Louis XIV lui-même sur

1. *Nouveaux Lundis*, t. VII, p. 114.

la Porte Saint-Denis, où il est représenté en Hercule avec une massue, et revêtu, pour tout costume, d'une perruque bouffante de mille écus.

Devons-nous, après cela, nous étonner si les acteurs des tragédies du dix-septième siècle étaient coiffés de même? Songez que ces pièces étaient jouées non pas comme à présent avec des costumes historiques plus ou moins exacts, mais avec les habits du temps, très peu modifiés. Richelieu envoya au comédien Bellerose un habit de sa garde-robe pour jouer le rôle du Cid. Non seulement les tragi-comédies comme *le Cid*, mais les tragédies comme *Cinna*, à leur apparition, furent jouées en costume de Cour contemporain[1]. Le costume des hommes était celui-ci : les grands cheveux bouclés, la fraise plate, le just au corps à petites basques, le haut-de-chausses à bouts de dentelles, la longue épée retombant obliquement sur les reins. Celui des femmes était : le corsage court et rond, le sein à demi découvert, comme dans les portraits d'Anne d'Autriche, la grande jupe à queue, l'étoffe robuste et ample retombant de tous côtés en larges plis.

Est-ce que de telles modes ne nous expliquent pas le genre hybride de ces tragédies, la transformation moderne des caractères antiques qui, eux aussi, semblent mis à la française? — sans compter divers incidents ou accidents scéniques, résultant

1. Voir Émile Lamé, *le Costume au théâtre*, 1857.

de ces costumes. Un jour, dans *Horace*, Camille poursuivie par son frère furieux, et s'enfuyant vers la coulisse, car la scène ne devait pas être ensanglantée même fictivement, se prend les pieds dans sa robe à queue et fait un faux pas; Horace, en galant chevalier, ôte son chapeau à plumes, met son gant[1], et lui présente la main pour la relever, comme fait Dorante à Clarice au premier acte du *Menteur*; puis il recule de quelques pas, reprend sa fureur, et elle sa fuite: ils disparaissent, et un cri avertit le spectateur que le meurtre s'accomplit. Une autre fois, Oreste, dans ses transports en interpellant les Furies, s'agite si violemment que sa perruque se détache et va tomber : heureusement le fidèle Pylade, dont l'amitié veille toujours, la rattrape d'un geste adroit et la raffermit.

Dans *Cinna*, « on voyait, dit Voltaire, arriver l'empereur Auguste avec la démarche d'un Matamore, coiffé d'une perruque carrée qui descendait par devant jusqu'à la ceinture; cette perruque était farcie de feuilles de laurier et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges... Auguste se plaçait sur un énorme fauteuil à deux

1. Dans une *Civilité*, de 1695, se lisent les lignes suivantes :

« Si on est obligé de mener une dame, à l'église ou ailleurs, il faut la conduire en la soutenant de la main droite, et avoir le gand à la main. C'est une règle générale, qu'il faut toujours avoir le gand, quand on donne la main à une dame, là ou ailleurs. »

gradins; et Maxime et Cinna étaient sur deux petits tabourets. » La première édition du *Polyeucte* de Corneille, publiée le 20 octobre 1643, est ornée d'un frontispice gravé où l'on voit Polyeucte vêtu d'un pourpoint espagnol, d'un haut de-chausses avec des crevés, et coiffé d'une toque à plumes. Il brise les idoles à coups de marteau. « L'acteur, dit Voltaire, ôtait ses gants et son chapeau pour faire la prière à Dieu. »

Voilà pour l'époque de Louis XIII et de Corneille. Avec Louis XIV, la mode change, et le costume tragique la suit : le haut-de-chausses à dentelles s'élargit, jusqu'à devenir un jupon. On combine avec cet ajustement moderne le costume militaire d'apparat des empereurs romains d'après quelques statues antiques : cuirasse légère, avec ornements repoussés, de dessous laquelle passe une double tunique, qui forme une petite jupe, et qui est recouverte d'une sorte de tonnelet rond et court; au bas de ce tonnelet pendent des lanières de cuir, terminées par de larges médailles. Les cnémides antiques sont remplacées par des brodequins, ou espèces de guêtres de soie, brodés, qui s'adaptent sur des souliers à talons. Ajoutez à cet uniforme un petit glaive, dont le baudrier passe sous la cuirasse. Pour couronner tout cela, le casque, la perruque, sans oublier la cravate à nœud de satin. Souvent le casque est remplacé par un chapeau de Cour, plus facile à manier. Voilà de quoi se compose

l'habit à la romaine du XVIIe siècle[1]. Achille, dans *Iphigénie*, avait un petit chapeau surmonté d'une aigrette blanche, des gants et des bas blancs. Dans *Athalie*, Joad, en sa qualité de grand-prêtre, portait un haut chapeau pointu. qui ressemblait bien plus à ceux des médecins de Molière qu'à la tiare. — Quant aux femmes, elles se contentaient de hausser leurs talons, d'exagérer l'ampleur de l'habit de Cour à grande traîne, et « d'ajuster sur leurs têtes des voiles, d'immenses panaches et des couronnes[2] ».

On conçoit plus aisément que des personnages ainsi habillés s'appellent entre eux *Seigneur* et *Madame* et observent exactement toutes les règles de

1. Émile Lamé, *ibid.*

2. *Ibid.* — Au siècle de Louis XV, la perruque poudrée remplace sur la tête de Cinna et d'Œdipe la perruque à la Louis XIV. Il y a loin de cet œil de poudre aux yeux crevés et saignants de l'*Œdipe-Roi* dans Sophocle. Vers 1755, mademoiselle Clairon puis Le Kain, commencent à mettre dans le costume un peu de vérité historique : toutefois, dans *Électre*, mademoiselle Clairon portait encore la robe à queue, mais sans paniers; et ses cheveux, quoiqu'en désordre, étaient encore poudrés à blanc. Les paniers furent conservés dans les autres tragédies. Mademoiselle Dumesnil les portait dans *Athalie* et dans *Sémiramis*. Les hommes gardaient aussi la poudre; seulement ils dénouaient la queue de leur perruque, et avaient pour la première fois le cou nu et sans cravate : chose hardie, vu les habitudes de Cour. Ces héros tragiques portaient le chapeau à trois cornes à la mode du temps, auquel ils se contentaient d'ajouter un haut panache. Avec cela, des culottes bouclées et jarretées à la Française, et des gants blancs. — *Lettre de Crébillon sur les Spectacles*, citée par le comédien Préville dans ses *Mémoires*, page 114.

l'étiquette : Pylade, quoique intime ami et parent d'Oreste, ne le tutoie pas, car Oreste est un grand prince ; mais Oreste tutoie Pylade. Cependant Pylade lui-même est fils de roi ; mais on n'en fait pas mention dans la pièce : le poète se garde de le rappeler, parce qu'il veut mettre ce personnage au second plan, ne lui donnant qu'un rôle de confident. Ce que le poète a sous les yeux et copie, le voulant ou non, c'est maintenant l'homme de Cour et la dame de Cour : de là ces bienséances, cette mesure, ces fines analyses des passions, et cette noblesse élégante, qui fait d'autant plus ressortir les traits de vigueur.

Le décor, au XVIIe siècle, n'était pas plus vrai historiquement que le costume. Un palais, toujours le même, servait à toutes les tragédies. Que le sujet fût grec, latin, hébreu ou turc, c'était toujours le même palais. On ne se préoccupait pas de cela. Je crois qu'on s'en préoccupe trop aujourd'hui et qu'on tombe dans l'excès contraire. Tout l'appareil théâtral le plus magnifique et le plus raffiné ne vaut pas une minute d'émotion vraie : c'est là ce que le spectateur, avant tout, demande au poète ; le reste importe peu. Bien mieux : soit dans le décor, soit dans le costume, soit dans le style même, loin d'être un mérite c'est un tort quand l'accessoire tire à lui l'attention, qui doit être pour le principal, c'est-à-dire pour l'idée et pour le fond. Tout ce qui, au lieu de servir à mettre l'idée en

lumière, y met les détails pour eux-mêmes, est hors de sens, inepte et vicieux. J'aime mieux l'accessoire insuffisant et naïf que l'accessoire trop riche, trop recherché, et dérobant l'attention du public[1].

« Certes, dit M. Ferdinand Brunetière, il ne faut jouer ni Racine ni Corneille

En habits de marquis, en robes de comtesses,

comme c'était l'usage en leur temps. Ce serait leur nuire, puisque, sous prétexte de les ramener à leur date et de replacer leurs œuvres dans le vrai milieu, ce serait diminuer aux yeux la part de vérité humaine, générale, universelle, que ces œuvres contiennent. Mais n'est-ce pas la diminuer aussi que de vouloir transformer en un milieu rigoureusement historique le milieu vrai sans doute, mais idéal d'abord, dans lequel ils ont placé leur action?.., Lorsque, vers le milieu du XVIIIe siècle, mademoiselle Clairon, c'est-à-dire Voltaire, — et plus tard Beaumarchais, — imaginèrent d'occuper les yeux en même

1. Ainsi, dans l'opéra de *Faust*, à la scène de l'église, pendant que Marguerite agenouillée implore l'appui du Ciel contre les désespérances que murmure à son oreille le Mauvais Esprit, et tandis que l'un et l'autre chantent des airs admirables, une mise en scène puérile envoie sur le visage de Marguerite et sur toute sa personne les reflets bariolés des vitraux de la cathédrale, ce qui lui fait un costume d'arlequin. La cantatrice, aveuglée par toutes les couleurs du prisme, est aussi importunée que le public. A la Comédie-Française, dans *le Roi s'amuse*, l'orage et la pluie sont si bien imités, qu'on les écoute, et qu'on n'entend pas l'actrice.

temps que l'esprit, ce fut pour solliciter par des artifices nouveaux l'intérêt qu'ils ne savaient plus faire jaillir de ses sources naturelles. « Si certains morceaux d'hermine et de fourrure, dit Swift quelque part, sont placés en un certain endroit, nous les appelons un juge. De même une réunion convenable de dentelles et de satin noir se nomme un évêque. » — C'est ainsi qu'un pourpoint avec un haut-de-chausses, accommodés d'une certaine manière, ont commencé de s'appeler chez nous un Espagnol ou un Italien. La vérité, qu'on ne savait plus mettre dans la bouche des personnages, on l'a mise dans leur costume. L'impression, que l'on ne savait plus produire par des moyens légitimes, on en a demandé l'apparence à la splendeur ou à l'originalité du décor. — Et, quand un peu plus tard Talma compléta la réforme, c'est que, guidé par son instinct d'artiste, il sentit admirablement que, pour remplir les rôles vides et creux que lui donnaient à jouer les derniers imitateurs de la tragédie classique, les personnages exsangues de Marie-Joseph Chénier et de M. de Jouy, ce n'était pas trop d'appeler à son aide tous les moyens qui pouvaient faire illusion et masquer cette profondeur de néant. — Mais ni Corneille ni Racine, justement, ne peuvent être traités de la sorte...[1] ».

Aujourd'hui qu'on a modifié, dans la représen-

1. F. Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1880

tation des tragédies classiques, non seulement le costume, ce qui est bien, mais aussi le décor, chose plus délicate et où la mesure est plus nécessaire, il arrive quelquefois que, par une trop grande recherche d'exactitude, de couleur locale et d'érudition historique, le cadre jure avec le tableau. Autrefois le tableau était francisé, et le décor pareillement : tout était en harmonie. Mais, à présent, le décor archéologique jure, et ne fait que rendre plus sensibles les anachronismes de style et de mœurs. Lorsque l'on jouait *Esther* à Saint-Cyr avec de petits décors versaillais, assurément cela valait mieux que de la représenter, comme on fait, dans des architectures du musée persan, ou peut-être ninivite : car il faudrait voir encore si l'affectation s'excuse au moins par l'exactitude ; et je crois qu'il y a beaucoup d'arbitraire dans tout ce bric-à-brac d'archéologie. On nous sert là, j'en ai peur, de l'assyrien pour du persan.

Trop d'érudition ne sert donc qu'à produire un mélange encore plus hybride que celui que nous avons signalé déjà. Avec toutes nos prétentions à la couleur locale, le placage de quelques détails d'une exactitude minutieuse jusqu'à la pédanterie n'empêche pas toujours la fausseté de l'ensemble. On croit faire merveille aujourd'hui lorsque, dans le décor d'une pièce dont le sujet est grec, ou latin, ou italien, ou espagnol, on met sur les édifices qui forment le décor de la scène quel-

que inscription ou grecque, ou latine, ou italienne, ou espagnole. Mais alors pourquoi les acteurs ne parlent-ils pas l'une ou l'autre de ces langues, au lieu de parler français ? Eh bien, l'excès d'archéologie, même sans inscriptions, dans le décor des tragédies classiques, n'est-il pas une sorte d'inconséquence ou de contradiction analogue ? Et ainsi ne risque-t-on pas d'être infidèle, à force de fidélité ? Si l'on veut tenter de restaurer partiellement la vérité historique, il faut beaucoup de tact dans l'appropriation du cadre au tableau ; il s'agit de trouver une moyenne : et c'est justement cette moyenne qui constitue le degré d'anachronisme indispensable à chaque siècle pour l'intelligence du passé. La prétendue vérité historique au théâtre, et la prétendue couleur locale dans tous les arts, n'existent ni n'existeront jamais réellement. Un peu plus ou un peu moins d'érudition, ou d'intuition, ne fait que changer les doses du mélange, le degré de combinaison et d'amalgame du présent avec le passé[1].

Les anachronismes des siècles antérieurs nous frappent ; mais nous ne voyons pas les nôtres, qui

1. La question que je touchais ici, au Collège de France, en décembre 1882 (Voir la *Revue politique et littéraire* du 10 décembre, où fut publiée cette leçon de réouverture) a été débattue depuis devant le grand public par MM. Émile Perrin, administrateur de la Comédie-Française, Francisque Sarcey et Alexandre Dumas. Il se trouve que je m'étais rencontré d'avance avec leurs conclusions moyennes. Voir l'Appendice à la fin du volume.

sont seulement différents. A peine quelques yeux exercés et attentifs, ou quelques oreilles délicates, les saisissent en partie çà et là ; encore est-ce plutôt dans les détails du style que dans l'ensemble des compositions. Ainsi, dans le libretto de *Robert le Diable*, Scribe tranquillement met ces deux vers :

Par l'honneur et les dames,
Qui des preux chevaliers électrisent les âmes !

Et presque personne ne s'aperçoit que voilà l'électricité découverte et employée par Scribe dès le XIe siècle, au moins métaphoriquement. — J'ai entendu autrefois, dans un drame de l'Ambigu, Henri IV dire au maréchal de Biron : « Monsieur de Biron, vous êtes logique. » A quelques détails de cette sorte, qui détonnent comme des notes fausses, deux ou trois spectateurs se regardent en souriant, le reste du public n'y prend pas garde. Mais ces deux-là mêmes s'aperçoivent-ils de toutes sortes de fausses notes historiques dans la conception générale des pièces, des scènes et des caractères? Ils ne le peuvent point, plongés qu'ils sont dans le milieu social et littéraire d'où elles résultent. Je conviens que le degré de ces réfractions, de ces déviations, va diminuant, et que la quantité de vérité historique va croissant de siècle en siècle; jamais cependant elle ne saurait égaler la réalité complète. Les poètes ni les artistes ne pourront ja-

mais y atteindre, puisque jamais ils ne pourront s'abstraire de leur siècle ni de leur milieu ; mais j'ajoute qu'alors même qu'ils le pourraient, ils ne le devraient point, quand il s'agit d'œuvres théâtrales, c'est-à-dire d'œuvres destinées au public, qui se compose et se composera toujours d'un grand nombre de personnes très inégalement instruites, et auxquelles il s'agit, la plupart du temps, d'interpréter le passé, tout en les divertissant et en les émouvant. Ce que faisaient, au moyen âge, les vitraux ou les bas-reliefs des cathédrales, et les représentations des Mystères, le théâtre est chargé de le faire aujourd'hui pour des populations dont la moyenne est plus éclairée sans doute, mais auxquelles il est encore nécessaire de traduire et d'accommoder les principaux événements de l'histoire, soit nationale, soit étrangère.

Et, avec le théâtre, c'est le roman qui s'est chargé de ce soin, du moins dans la première moitié de notre siècle, en Angleterre par Walter Scott, en France par Alexandre Dumas. Réfléchissez, je vous prie, combien de personnes dans la masse du grand public français n'ont quelque idée de l'histoire de France que par les romans de ce populaire écrivain. — Oui, j'entends ici la réclamation des esprits sévères, et je conviens que cette manière d'histoire ne brille pas autant par l'exactitude que par l'agrément; mais, en revanche, considérez quelle multitude de lecteurs et de lectrices a été conquise, séduite, et plus ou moins initiée, après tout, par l'esprit de ce grand

charmeur. Le secret magique qu'il possède pour faire tourner la page a amené et attaché à la lecture des quantités incalculables de gens qui n'auraient jamais lu. Sans cet assaisonnement de gaieté, sans ces dialogues mêlés au récit, et qui le varient et l'allègent, y mettent de l'air et du soleil, l'histoire serait une nourriture trop forte pour ces intelligences insuffisamment préparées; Dumas la leur fait prendre avec plaisir. Il cueille librement la fleur des Mémoires de chaque époque, et en jonche tous ses chapitres. A la vérité, il lui arrive de faire parler les personnages d'autrefois comme des gens d'aujourd'hui. Mais c'est par ce défaut même qu'il se fait entendre. Est-ce que cet exemple ne démontre pas combien ces adaptations des faits anciens aux générations survenantes, par le moyen soit du théâtre, soit du roman, sont inévitables, et comment leurs infidélités nécessaires rendent le passé intelligible et le font accueillir ?

Qu'il interprète l'histoire ou la nature, l'art est toujours une traduction. L'art, dit Bacon, c'est l'homme ajouté à la nature, *homo additus naturæ*. Même en traitant un sujet contemporain, l'art transforme la réalité ; à plus forte raison, en traitant un sujet ancien ou étranger. L'auteur dramatique, pour se faire comprendre, est forcé de l'accommoder au goût de son temps; il ne doit pas dépasser de beaucoup les proportions des faits connus, des sentiments régnants et des

croyances acceptées. Tantôt il est obligé d'adoucir, de réduire et de diminuer les choses; tantôt, pour leur donner le relief nécessaire, il doit au contraire leur faire subir un léger grossissement, calculé pour l'optique de la scène, — comme les larges taches de la peinture de décors, qui de loin charment les yeux et font une harmonie.

Racine se trouvant astreint, ainsi que Corneille, à traiter presque uniquement des sujets anciens, et attentif avec cela à ne pas choquer ses contemporains, afin de leur donner, selon l'expression de Stendhal, « le plus de plaisir possible », employa une prodigieuse habileté à combiner deux éléments très réfractaires : les mœurs antiques, parfois barbares, et celles de la société polie du siècle de Louis XIV. C'est cette complexion curieuse que nous analyserons dans nos prochaines leçons du mercredi, en décomposant cet amalgame et en étudiant son romantisme à lui, mêlé à celui des anciens. Nous verrons alors que l'appropriation aux contemporains sous la forme de la nouveauté la plus actuelle, qui est pour Stendhal le vrai romantisme, et qui pour lui comme pour nous se trouve aussi bien dans les tragiques grecs que dans Shakspeare, existe chez nos poètes du XVIIe siècle jusque dans des œuvres imitées; et que, surtout, elle se révèle par leurs belles analyses morales, par ces merveilleux dialogues, qui peuvent quelquefois pécher contre la vraisemblance à cause de leur

perfection même, mais qui, moyennant cette convention, nous font pénétrer si profondément dans les caractères, dans les passions, dans les replis les plus secrets de l'âme humaine. Voilà dans quel sens Stendhal et Eugène Delacroix ont raison de dire que Racine a été romantique.

Bien plus! Eugène Delacroix, qui, je pense, se connaissait en romantisme puisque dans ses admirables dessins il a si bien interprété Shakspeare, dit que Racine est « *le* romantique de son époque[1]. » Ce qui, apparemment, pour lui, signifiait : « Même par-dessus Corneille, Rotrou et Molière ». Voilà, je crois, un paradoxe plus fort que le mien.

J'ai eu soin, du reste, de dire, dès le commencement de ce Cours, que cette petite thèse du romantisme des classiques vous était soumise « moins comme une théorie proprement dite, que comme un cadre dans lequel j'essayerais de vous présenter les principaux écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle sous un jour un peu nouveau ».

Mais, me dit quelqu'un après avoir parcouru le premier volume de ce Cours, si vous entendez par

1. « N'oublie pas, écrit-il à son ami Soulier, que, contrairement à nos idées de jeunesse, Racine est *le romantique* de son époque. Son succès, très contesté dans son temps, vient du *naturel* de ses pièces. On lui a reproché de n'avoir fait que des Grecs de Versailles. Eh ! que voulait-on qu'il fît, sinon ce qu'il avait sous les yeux ? Mais il a fait des hommes, et surtout des femmes. »

romantisme la puissance novatrice et révolutionnaire en fait de littérature et de style, et le vif sentiment de la nature, si les romantiques ont tout cela pour eux, que reste-t-il donc aux classiques? — Ce qui leur reste? Mais il leur reste tout, puisque ce sont les mêmes, absolument les mêmes, qui sont les grands romantiques d'abord, et les grands classiques après, — romantiques de leur vivant, et classiques après leur mort. — Que disais-je, en effet, dans ma première leçon, au mois d'avril 1881? « Ceux qui n'ont pas fait révolution en leur temps n'ont pas survécu, parce qu'ils n'avaient ni assez de relief, ni assez de ressort; ou bien ils ne survivent qu'au second rang, ou au troisième, dans la mesure même et dans la proportion du plus ou moins d'originalité de leur talent. C'est la sélection naturelle, le combat pour la vie, la loi de Darwin appliquée à littérature... [1] » Etc.

J'espère que la suite de mon Cours continuera de le démontrer; mais, supposé que je n'y réussisse pas, puisque je vous dis que ce n'est qu'un cadre, eh bien! chacun sera parfaitement libre de jeter le cadre, et il restera toujours le tableau, c'est-à-dire des études sur les plus grands et les plus beaux écrivains de la littérature française, faites et poursuivies sous vos yeux bienveillants avec conscience et avec amour.

1. *Le Romantisme des Classiques*, première série, p. 9.

DEUXIEME LEÇON

Biographie de Racine. — La sensibilité des poètes.

La Thébaïde ou les frères ennemis. — Alexandre.

Mademoiselle Du Parc.

Pour bien comprendre un poète dans ses chefs-d'œuvre, il est utile de l'étudier d'abord dans ses premiers tâtonnements. Ainsi avons-nous fait lorsqu'il s'est agi de Corneille, ainsi ferons-nous pour le théâtre de Racine.

Avant tout, un peu de biographie est nécessaire : car il faut connaître l'homme pour bien entendre l'œuvre; et réciproquement l'œuvre ensuite achèvera de nous faire entendre l'homme. Je rappellerai donc brièvement la première partie de sa vie, son

naturel, son éducation, son caractère, les divers milieux où son esprit se développa.

Né à la Ferté-Milon [1], trois ans après *le Cid*, le 21 décembre 1639, il perdit sa mère à un an, son père deux ans plus tard, et fut recueilli par son aïeul maternel, qui le mit très jeune au collège de la ville de Beauvais, où il commença ses études. Avant l'âge de dix ans, il perdit aussi son grand-père : alors la seule aïeule qui lui restât, sa grand'-mère Racine, née Marie des Moulins, le fit venir, à seize ans, le 1er octobre 1655, aux Granges, près Port-Royal-des-Champs où elle et deux de ses sœurs s'étaient faites religieuses [2]. C'est là que, sous d'excellents maîtres, il étudia l'antiquité, particulièrement la littérature grecque avec le bon Lancelot, que les Jésuites appelaient le « chef de la secte hellénique » et qui est l'auteur du charmant petit livre intitulé un peu bizarrement *le Jardin des Racines grecques*, livre très agréable en sa naïveté et infiniment utile, qu'on a eu tort de rejeter de notre enseignement universitaire : car, lorsque vous saviez ce petit livre, vous teniez toute la langue. Le jeune écolier eut vite fait d'apprendre à lire couramment les écrivains grecs. Et même

1. Aujourd'hui dans le département de l'Aisne.

2. Il y avait Port-Royal de Paris et Port-Royal-des-Champs, et, à Port-Royal-des Champs, il y avait trois choses : 1° le couvent des religieuses, 2° la retraite des solitaires, et 3° leurs écoles qui étaient aux Granges, à quelque distance.

Lancelot le surprit un jour tenant un roman d'un évêque du quatrième siècle, Héliodore (que le pape priva de son bénéfice pour l'avoir composé : Sterne, dans ses *Mémoires*, est d'avis que c'est le pape qui eut tort). Cela s'appelle *les Éthiopiques, ou les Amours de Théagène et de Chariclée*. Lancelot confisqua le livre et le brûla ; l'élève, qui voulait l'achever, s'en procura un second exemplaire, le lut et le relut, tant et si bien qu'à la fin, le portant lui-même à son maître, il lui dit : « Tenez, Monsieur, brûlez encore celui-ci. A présent, je le sais par cœur. » On a prétendu que, plus tard, Racine tira de ce roman un de ses premiers essais dramatiques. Ce qui est plus sûr, c'est que certains traits d'*Andromaque*, d'*Iphigénie* et de *Phèdre*, que nous signalerons, semblent des réminiscences de ce livre.

Après trois ans de séjour à Port-Royal, le jeune homme vint achever ses études et faire sa logique à Paris, au collège d'Harcourt (aujourd'hui lycée Saint-Louis). Puis on le destina à la vie ecclésiastique. Un oncle, chanoine à Uzès, l'appela auprès de lui, espérant lui faire obtenir un bénéfice. Racine prit le petit collet, sans beaucoup de vocation, on le voit par quelques-unes de ses lettres à La Fontaine, qui montrent que, dans le temps passé à Paris auparavant, il avait été son compagnon de plaisir : « J'ai été loup avec les loups », dit-il. La vie de province, à vingt-deux ans, ne

lui plaisait guère. Pour se distraire, il lisait pêle-mêle saint Thomas, Virgile, l'Arioste. Il avait déjà fait des vers à Port-Royal, il continuait d'en faire à Uzès, entre autres des *Stances* dans le goût italien, adressées à une dame qu'il nomme Parthénice. En voici quelques traits :

La douceur de ta voix enchanta mes oreilles,
Les nœuds de tes cheveux devinrent mes liens.

Et plus loin :

Je ne voyais en toi rien qui ne fût aimable,
Je ne sentais en moi rien qui ne fût amour.

Et ceci encore :

J'ai toujours dans l'esprit tes yeux et ton visage,
J'ai toujours Parthénice au milieu de mon cœur.

Voilà comment il passait le temps, en attendant le bénéfice promis. Il finit par avoir un prieuré cela est constaté par le *Privilège d'imprimer* accordé pour *Andromaque*, dans lequel on voit qu'en 1667, par conséquent à vingt-huit ans, Racine était prieur de l'Épinaye. Mais cela nous fait voir aussi qu'entraîné par sa vraie vocation, qui n'était rien moins qu'ecclésiastique, il avait fini par s'échapper de l'exil provincial qu'il appelait « sa captivité de Babylone », et par aborder le théâtre, ce qui le brouilla avec Port-Royal.

On raconte, d'autre part, que ce prieuré lui ayant été disputé par un chanoine régulier, un procès

s'ensuivit. Racine, ennuyé, finit par renoncer à son bénéfice, mais se vengea, dit-on, de ses juges par la comédie des *Plaideurs*, — inspirée aussi toutefois d'une pièce d'Aristophane.

Ne voyez-vous pas se dessiner déjà une physionomie morale assez complexe et assez curieuse ? Le jeune homme a donc jeté aux orties le petit collet, et va se livrer tout entier à la poésie, au théâtre, à la vie comique, comme on disait en ce temps-là. Dès Port-Royal, avons-nous dit, il avait fait des vers, et latins et français, avec une facilité agréable et molle, décrivant le paysage, l'étang, les prairies, les jardins du monastère. Puis il avait saisi deux occasions de dédier à la Reine et ensuite au Roi lui-même, grâce à la protection de Chapelain, deux odes, *la Nymphe de la Seine* et *la Renommée aux Muses*. Bientôt il allait dédier aussi au Roi sa seconde tragédie représentée, *le Grand Alexandre*. Le Roi prit du goût pour le jeune poète, qui était à peu près du même âge que lui, de la même taille et assez ressemblant aussi de visage, avec cela plein d'esprit et d'une conversation séduisante. « Personne, dit Saint-Simon, n'avait plus de fonds d'esprit, ni plus agréablement tourné. Rien du poète dans son commerce, et tout de l'honnête homme. » C'est-à-dire, de l'homme du monde, de l'homme de bonne compagnie, et rien qui sentît l'auteur.

Son esprit, plaisant et vif, était surtout un esprit

de raillerie. On avait fait un recueil de plus de trois cents épigrammes qui lui étaient attribuées. Celui qu'on a pris l'habitude de nommer « le tendre Racine » méritait peut-être ce nom dans les moments de passion, mais semble assez sec en d'autres rencontres. Sa sensibilité célèbre doit être regardée de près, notamment dans deux conjonctures importantes : la première est en ce qui touche sa rupture avec Port-Royal; la seconde, sa rupture avec Molière. Je ne parlerai que de la première pour le moment.

En 1666, il arriva que, dans une discussion publique avec Desmarets, le sévère Nicole lança une Lettre contre la Comédie, où il traita les auteurs dramatiques d' « empoisonneurs, non des corps, mais des âmes ». Racine, sans être visé personnellement, mais ayant déjà fait représenter deux tragédies, saisit cette occasion de rompre avec ses anciens maîtres, dont la sévérité le gênait, et riposta à la Lettre de Nicole par une autre Lettre, pleine de malice, contre Port-Royal, à qui il devait tant! C'était comme une Provinciale, non contre les Jésuites cette fois, mais contre les Jansénistes. La malice réussit toujours : cette pétillante Lettre eut beaucoup de succès. Racine, excité, en prépara une seconde, encore plus méchante que la première. Heureusement, le sage et honnête Boileau usa de son ascendant amical, et l'empêcha de la lancer. Elle fut retrouvée dans les papiers de Racine après sa mort : bien que réconcilié avec Port-Royal dans

le dernier tiers de sa vie, il avait oublié de brûler cette page piquante. C'était déjà trop de la première : elle prouvait moins pour le cœur de Racine que pour son esprit.

Cependant quelques anecdotes nous le montrent pleurant aisément et volontiers. Il faut donc admettre qu'il avait les larmes faciles ; mais cette sensibilité tout en dehors prouve-t-elle grand'chose pour le fond ? La Fontaine, ami de Racine et qui le peint dans les *Amours de Psyché* sous le nom d'Acanthe, s'exprime ainsi : « Il aimait extrêmement les jardins, les fleurs, les ombrages. Polyphile lui ressemblait en cela ; mais on peut dire que celui-ci aimait toutes choses. » Et c'est à peu près ce que signifie ce nom de *Polyphile*, par lequel La Fontaine se désigne lui-même à son tour. — Il continue ainsi : « Ces passions, qui leur remplissaient le cœur d'une certaine tendresse, se répandaient jusque dans leurs écrits et en formaient le principal caractère. »

Cela est très joliment dit et très finement touché. Et de là nous pouvons déjà conjecturer que la sensibilité de Racine, comme celle de La Fontaine, était surtout poétique. Généralement les poètes et les artistes ne sont guère émus que d'imagination, de tête ou de nerfs. Il paraît bien que la sensibilité ne passe dans la poésie et l'art qu'en se détournant un peu de la vie. On dirait que, plus les poètes en mettent dans leurs œuvres, moins il leur en reste pour leur usage particulier. Ils en

donnent tant à leurs personnages, qu'ils en gardent très peu pour eux-mêmes. Ce n'est pas sans danger que, chaque jour, on cherche et on trouve avec son esprit et avec sa plume les expressions de la sensibilité : à ce jeu-là il arrive peu à peu qu'elles perdent de leur effet sur ceux qui s'y exercent, et qu'elles en ont plus sur les lecteurs ou les spectateurs que sur les auteurs eux-mêmes. Ceux-ci s'émoussent par le métier : s'habituant aux effets des mots, aux images et aux exagérations poétiques, à l'enivrement de la phrase, ils ne savent plus très bien où est la limite de la réalité et de la fiction. S'ils ont encore des émotions, elles deviennent pour eux un sujet d'étude comme tout le reste, un spectacle intérieur qu'ils saisissent au passage et fixent sur le papier pour l'offrir au public. Ces émotions se développent en s'écrivant. Elles fructifient, si l'on peut ainsi dire, et passent à l'état de produit. Vous voyez ce que peut devenir la vérité des émotions ainsi utilisées.

Rappelez-vous cet acteur athénien, Pôlos, qui venait de perdre son fils et qui avait à jouer le rôle d'Électre pleurant sur l'urne funèbre de son frère Oreste : afin d'obtenir une douleur plus vraie, il entra en scène portant dans ses mains l'urne qui contenait les cendres de ce fils. Ce sacrilège inconscient ne prouve-t-il pas que le violent amour de son art et de la gloire dramatique l'avait déjà à moitié consolé ? L'artiste insensibilisait le père.

Talma nous a laissé, en ce qui le concerne, l'aveu d'un fait, non pas absolument pareil, mais analogue. « Dans une circonstance de ma vie où j'éprouvai un chagrin profond, dit-il, la passion du théâtre était telle en moi, que, accablé d'une douleur bien réelle, au milieu des larmes que je versais, je fis, malgré moi, une observation rapide et fugitive sur une certaine vibration spasmodique que ma voix contractait dans les pleurs, et (je le dis non sans quelque honte) je pensai machinalement à m'en servir au besoin. Et, en effet, cette expérience sur moi-même m'a été très utile. »

Dans une comédie de madame de Girardin, *l'École des Journalistes*, un des personnages, le peintre Morin, dont tout le monde savait le vrai nom, faisait un aveu pareil, disant à la femme qui l'aimait :

Pour peindre le regard, le sourire, l'éclair,
J'aurais vendu mon âme au démon de l'Enfer
Et, lorsque tu pleurais, avec des yeux profanes,
Cruel, j'étudiais tes larmes diaphanes !

Vous savez que Gœthe, pareillement, utilisait ses émotions et les transportait dans ses œuvres. À chaque malheur qui lui arrivait, à chaque deuil, il se disait : « C'est du génie qui me pousse. » Mettant ses émotions en coupes réglées, ou bien transplantant ses amours comme des fleurs d'une plate-bande à l'autre, il devint par ce procédé le grand

poète que l'on admire et le Jupiter olympien impassible que l'on ne peut guère aimer.

Ces exemples jettent quelque lumière sur la sensibilité des poètes et des artistes. Aussi ils ont beau pleurer, en vers ou en prose, soit dans leurs œuvres, soit dans la vie, méfions-nous de cette sensibilité-là, et regardons-y à deux fois : car ils jouent, non seulement aux autres, mais à eux-mêmes, des tragi-comédies, dont ils sont à la fois auteurs, acteurs, spectateurs et sujet; tant est grande la complication de ces natures ultra-nerveuses, de ces imaginations surexcitées ! M. Alexandre Dumas fils, sans songer à Gœthe, qui lui est antipathique, recommande en tête de *Diane de Lys*, un procédé pareil au sien : « La douleur et le chagrin, dit-il, ont tué nombre de gens, à qui il ne manquait, pour les vaincre, que la faculté d'engendrer un livre ou une comédie. Qui se répand se calme... La passion, en traversant l'âme du poète, y dépose les particules vivaces qui doivent servir plus tard à l'enfantement de l'œuvre : et, quand le cœur a fini, le cerveau commence... Lorsque le poète nous a bien apitoyés sur sa douleur,... il en est guéri pour jamais, parce qu'il l'a divisée à l'infini. C'est ainsi que Shakspeare et Molière ont utilisé leurs amours, leurs passions, leurs jalousies, leurs désespoirs, et jusqu'à leurs ridicules. — Mais, conséquence naturelle, le cœur et le cerveau prennent bientôt l'habitude, et peu à peu le besoin, de ces fortes

secousses, qui contractent l'un et développent l'autre, celui-ci au détriment de celui-là. On s'endurcit donc peu à peu au choc incessant des passions... Les agitations que le poète a subies malgré lui jadis, sous lesquelles il a crié, il les appelle à cette heure, il les cherche : il étreint son cœur, et quelquefois le cœur de ceux qui l'aiment, pour s'assurer que la dernière goutte de sang est aussi rouge et aussi chaude que la première... Ces hommes seraient des monstres s'ils avaient conscience de ce qu'ils font, s'ils n'obéissaient pas à une puissance mystérieuse dont ils ne sont pas les maîtres... » M. Alexandre Dumas conclut qu'après tout, ce poète, cet homme, que l'on se figure avoir été si malheureux, « n'est pas à plaindre : de sa douleur a jailli un chef-d'œuvre... Et, faut-il tout vous dire ? cet homme n'a même pas souffert, dans la vraie acception du mot. Quand on souffre véritablement, on se tait; quand on souffre trop, on se tue; mais celui qui peut donner une forme littéraire à sa douleur, qui peut la soumettre à un rythme harmonieux, qui la discute rationnellement, qui la rature, qui la nuance, qui la ponctue, qui lui adjoint la satire, l'observation, la gaieté, pour la mettre en équilibre[1], qui la fait interpréter par des comédiens, imprimer par un éditeur, vendre par un libraire, et lire par tout le monde, celui-là n'a pas souffert. »

1. L'équilibre tragi-comique, à l'image de la vie.

En ce qui regarde Racine, je ne veux rien exagérer ; mais, de ce qu'il pleurait facilement et volontiers (c'est madame de Sévigné qui le dit), et de ce que ses pièces sont très pathétiques, n'allons pas tirer trop vite la conséquence qu'il fût si tendre. D'abord, en général, le Français n'est pas tendre : il est moins tendre qu'amoureux, et moins amoureux que galant; ce sont des nuances très distinctes. Je ne sais pas au juste quelle est au fond la complexion de chaque autre peuple; mais je crois connaître la nôtre : le Français a moins de sensibilité que d'imagination, et moins d'imagination que de bon sens et d'ironie. L'ironie et l'enthousiasme forment les deux pôles de sa nature : et ces deux éléments s'excluent si peu, qu'au contraire c'est du choc de leur double courant que jaillit l'étincelle. L'esprit railleur accompagne en sourdine les tendresses qui voudraient naître, et les empêche, si elles naissent, de voler bien haut. Il voit trop clair pour se livrer entièrement; il se prête plus qu'il ne se donne.

Nous parlions tout à l'heure des comédies d'émotion qu'on se joue parfois à soi-même et dont on est dupe; mais, bien souvent aussi, dans un seul et même homme, il y a deux personnages, l'un plus ou moins touché, ou qui ne demanderait qu'à l'être; l'autre qui le raille, et qui coupe court à l'émotion par un ricanement. Le Français s'analyse, tout en étant ému. Il ne l'est donc pas plus que de raison. Je gagerais que, depuis qu'il y a une France, très

peu de Français sont morts d'amour. Quant aux Françaises, je n'en sais rien ; mais, le cas échéant je crois que ce serait plutôt d'exaltation et de chimère, comme cette jeune fille qui, au siècle dernier, mourut d'amour pour Télémaque, fils d'Ulysse.

Pour parler net, Racine avait la sensibilité d'imagination, mais il semble avoir eu le cœur un peu sec ; excepté peut-être dans sa famille, après qu'il se fut marié et rangé. Jusque-là, je le vois plus passionné que tendre. Mais cela lui a suffi pour devenir un admirable peintre de ce que Pascal appelait « les passions de l'amour». Poète d'un tempérament nerveux, ardent, irritable, quasi féminin, il était très prompt à s'émouvoir et à s'emporter, à s'enlever et à s'abattre. Boileau, son ami le plus intime et qui le connaissait à fond, disait : « Racine est venu à la vertu par la religion ; mais son tempérament le portait à être railleur, inquiet, jaloux, et voluptueux. »

Cette sorte de sensibilité, plus vive au dehors qu'au dedans, et quand elle se montre que quand elle ne se montre pas ; cette sensibilité qui s'achève en parlant, qui même souvent naît avec la parole, et qui existerait fort peu si elle n'avait ni auditeur ni spectateur, est justement celle qui convient à l'auteur dramatique. Cette sensibilité à fleur de peau ne va pas sans une mobilité extrême, qui se prend à divers objets, et c'est là encore un des traits du caractère de Racine :

de même qu'il aimait avec passion les jardins, les fleurs, les ombrages, il aimait aussi les comédiennes dans cette première partie de sa vie. Je n'en parlerais point, si cela ne se liait étroitement à l'histoire de ses œuvres dramatiques et à la nature même de son génie. Bref, il aimait la poésie et la beauté sous toutes les formes.

Je n'indiquerai qu'une ou deux floraisons et du jeune homme et du poète : on ne peut séparer l'un de l'autre. Il a commencé par une éducation très chrétienne, il finira par une conversion très dévote, et ses vingt-deux dernières années seront fort pieuses ; mais, dans l'entre-deux, pendant quinze à dix-huit ans, il mène une vie aventureuse, des plus dissipées. On le voit successivement recevoir des leçons de mademoiselle De Beauchâteau, comédienne de l'Hôtel de Bourgogne; puis en donner à mademoiselle Du Parc, et ensuite à mademoiselle De Champmeslé. Et on entrevoit d'autres aventures antérieurement à ces trois-là, dans le temps où, avant *la Thébaïde* et *Alexandre*, ses deux premières pièces représentées, il composait quelques essais dramatiques, qui n'arrivèrent pas jusqu'au public: premièrement en 1660, par conséquent à vingt-et-un ans, une pièce intitulée *Amasie*, dont on ne connaît pas le sujet ; il espérait la faire jouer sur le théâtre du Marais, avec l'appui d'une actricle nommée mademoiselle Roste ; les comédiens, après avoir reçu la pièce, se ravisèrent et ne la jouèrent

point. Deuxièmement, il en entreprit une autre, dont le sujet était : *les Amours d'Ovide*. Il eut pour celle-ci les encouragements et les avis de mademoiselle De Beauchâteau. Elle lui donnait quelques idées, dont il profitait. Dans une lettre, il la remercie galamment, en l'appelant « la seconde Julie d'Ovide ». Cette pièce ne fut pas non plus représentée[1]. Remarquez que, dès ces premiers essais, ce qui déjà s'annonce et se déclare comme la vocation de Racine, c'est la peinture de l'amour.

Enfin, à vingt-cinq ans, il réussit à faire représenter *la Thébaïde ou les Frères ennemis*. Cette pièce, destinée d'abord à l'Hôtel de Bourgogne, fut jouée au Palais-Royal par la troupe de Molière, qui était établie là depuis le 20 janvier 1661. On a prétendu à tort que ç'avait été la première tragédie jouée par la troupe de Molière à Paris : Molière et ses comédiens avaient débuté à Paris en 1658 par le *Nicomède* de Corneille, et avaient joué, depuis, *Héraclius, Sertorius, Cinna*. — Molière ne joua aucun rôle dans la *Thébaïde*, c'est par erreur que M. Aimé-Martin lui a attribué celui d'Etéocle.

Vieux sujet, souvent traité : Eschyle, dans *les Sept devant Thèbes ;* Euripide, dans *les Phéniciennes :*

1. Voir les *Mémoires* de Louis Racine, et les *Notices* de M. Paul Mesnard dans son excellente édition de *Racine*. Paris, Hachette, Collection des Grands Écrivains français, sous la direction de M. Adolphe Regnier.

Sénèque, dans une tragédie du même nom; Stace, dans son poème épique de *la Thébaïde;* chez nous, Robert Garnier, dans son *Antigone*, en 1580; Jean Robelin, dans sa *Thébaïde*, en 1584; Rotrou, dans son *Antigone*, d'autres encore avaient peint à l'envi la lutte fatale des fils d'Œdipe, ces deux terribles frères, Étéocle et Polynice[1].

Racine ne doit presque rien à la tragédie d'Eschyle, où le chœur est le personnage principal, chantant les malheurs de la ville de Thèbes que se disputent les deux frères ennemis. On croirait, d'après la préface de Racine, qu'il doit beaucoup à l'autre poète grec. « Je dressai à peu près mon plan sur *les Phéniciennes* d'Euripide », dit-il. Or, en fait, l'entrevue d'Étéocle et de Polynice en présence de Jocaste leur mère est la seule scène qui ait passé d'une pièce dans l'autre; et encore Racine, dans cette scène, a-t-il moins imité Euripide que Sénèque, quoiqu'il ne parle de celui-ci qu'assez dédaigneusement. De même, dans la préface de *Phèdre*, il négligera également de dire qu'il a emprunté à Sénèque

1. Dans une édition nouvelle du *Théâtre complet de Jean Racine*, en quatre volumes grand in-18, Paris, Delagrave, 1882, M. N., M. Bernardin, complétant les recherches de M. Paul Mesnard, a indiqué avec des détails fort intéressants, non seulement pour cette pièce, mais pour toutes les autres, ce que Racine a pu devoir à chacun de ses prédécesseurs, soit pour la marche de la tragédie, soit pour le développement des caractères, soit pour quelques expressions. A vrai dire, la dette du poète se réduit, le plus souvent, à très peu de chose; mais les fouilles sont abondantes et curieuses.

la scène capitale dans laquelle Phèdre fait connaître à Hippolyte sa passion criminelle. Au quatrième acte de *la Thébaïde*, notre poète a suivi Sénèque de très près. Quant à *la Thébaïde* de Stace, espèce de centon de tous les lieux communs du poème épique, Racine lui a emprunté seulement quelques détails et l'idée première du caractère de Créon. De l'*Antigone* de Rotrou, il a imité d'assez près une scène d'amour entre Antigone et Hémon; puis la grande scène entre Jocaste, Étéocle et Polynice; et aussi l'idée de faire dire des stances à Antigone. On a prétendu, mais sans preuve, que Racine avait d'abord mis dans sa pièce, aux premières représentations, des tirades entières de Rotrou. Il y a aussi une tradition qui ne paraît pas très authentique, d'après laquelle ce serait Molière qui aurait donné à Racine le plan ou le cadre de *la Thébaïde*. Mais, d'une part, plusieurs lettres de Racine font voir qu'il avait commencé cette pièce à Uzès, avant de connaître Molière; et, d'autre part, c'est à l'Hôtel de Bourgogne qu'il l'avait destinée d'abord, ce qu'on aurait peine à comprendre, si c'était Molière qui lui en eût donné l'idée. C'est donc à tort, croyons-nous, que cette tradition, rapportée par Grimarest et par Lagrange-Chancel, a été adoptée par Voltaire et par Montesquieu.

Nous ne nous arrêterons pas à cette pièce : la personnalité du poète ne s'y dégage pas encore suffisamment; on y sent une imitation générale de la

manière de Corneille. Il y a cependant çà et là quelques vers que l'on pourrait dire d'un galbe gréco-racinien, celui par exemple où Olympe, la confidente de Jocaste, racontant la mort d'Antigone, dit:

J'ai senti son beau corps tout froid entre mes bras.

Au commencement du cinquième acte, Antigone, sur le point d'aller se tuer, disait des stances comme le Cid et comme Polyeucte; cette forme lyrique du monologue était en usage alors, et aurait dû être conservée : l'élément lyrique subsistait ainsi, pour sa part légitime et à sa place, au sein de l'œuvre dramatique.

Le genre romanesque qui régnait alors au théâtre se marquait dans la pièce telle qu'elle était d'abord, par de grands mouvements scéniques, que l'auteur ensuite supprima. Dans la scène du quatrième acte, par exemple, comme l'auteur l'avait d'abord faite, les deux frères, Étéocle et Polynice, animés par leurs défis mutuels, tiraient l'épée en présence de leur mère; Hémon et Créon dégainaient aussi, pour les séparer. Racine nous apprend que tout ce mouvement de glaives trouva plusieurs censeurs: « Je ne goûtais point, ni les autres non plus, toutes les épées tirées. » Pour contenter ces Aristarques et lui-même, il retrancha plus de deux cents vers[1]. Il y a apparence qu'au-

1. Voir Paul Mesnard, notice sur *la Thébaïde*.

jourd'hui, l'on aimerait assez cette agitation et toutes ces épées hors du fourreau, comme dans *les Huguenots* ou dans le *Trovatore*, parce qu'on aime le théâtral, autant pour le moins que le dramatique.

Racine dédia sa pièce à M. le duc de Saint-Aignan, pair de France, qui, bien que gentilhomme, se piquait de littérature et de poésie. C'est lui qui est l'original de l'homme au sonnet, si malmené par le Misanthrope. Molière s'en était fait un ennemi, Racine s'en faisait un protecteur.

Pour sa seconde pièce, notre poète, à vingt-six ans, donna *Alexandre et Porus*. Ce fut son premier succès éclatant. Avant d'être jouée en public, la pièce le fut en petit comité chez madame Du Plessis-Guénégaud, en présence du duc de La Rochefoucauld, de madame de La Fayette, de madame et mademoiselle de Sévigné, grandes admiratrices de Corneille et qu'on voulait se rendre favorables[1]. La pièce, applaudie dans cette illustre compagnie, fut aussi très bien reçue de toute la Cour et du public. Le brillant des sentiments et des vers, la noble galanterie du héros, un peu trop amoureux sans doute à notre gré, mais non au goût de Louis XIV, qui ne pouvait encore ressembler à Alexandre que par ce côté facile, la générosité

1. C'est ainsi que Corneille lui-même avait lu d'abord *Polyeucte* à l'Hôtel de Rambouillet.

chevaleresque de Porus, qui balance et éclipse, peu s'en faut, celle du héros principal; des reines indiennes qui expriment leur amour avec les tours élégants de Julie d'Angennes, et rendent madrigaux pour madrigaux à ces illustres guerriers, tout cela enchanta les spectateurs. Le Roi se reconnut aisément dans ce galant Alexandre, et cela n'était pas pour nuire au succès du jeune poète, ni à son crédit. La pièce imprimée fut dédiée à Sa Majesté, par une Épître qui débute ainsi :

« SIRE,

» Voici une seconde entreprise, qui n'est pas moins hardie que la première. Je ne me contente pas d'avoir mis à la tête de mon ouvrage le nom d'*Alexandre*, j'y ajoute encore celui de VOTRE MAJESTÉ; c'est-à-dire que j'assemble tout ce que le siècle présent et les siècles passés nous peuvent fournir de plus grand... » Etc.

C'est à propos des représentations de cette tragédie que parut l'ingratitude de Racine envers Molière. Voici en effet ce qui se passa. *Alexandre le Grand et Porus* fut joué pour la première fois sur le théâtre du Palais-Royal, le vendredi 4 décembre 1665. A cette représentation assistèrent : Monsieur (frère du Roi), la princesse Henriette d'Angleterre (celle qui

plus tard devint Madame), le grand Condé, avec son fils, et la princesse Palatine, Anne de Gonzague. La recette s'éleva à 1,294 livres. Elle se maintint à un bon chiffre le 6, le 11, le 13 (on ne jouait que trois fois par semaine alors); mais, le 15, elle tomba tout à coup à 460 livres, et, le 18, à 378. Qu'était-il donc arrivé ? Le Registre de La Grange va nous le faire entrevoir, et nous l'expliquerons ensuite plus complètement.

« Le vendredi 18, dit le Registre, la troupe fut surprise que la même pièce d'*Alexandre* fut jouée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Comme la chose s'était faite de complot avec M. Racine, la troupe ne crut pas devoir faire les parts d'auteur audit M. Racine, qui en usait si mal que d'avoir donné et fait apprendre la pièce aux autres comédiens. Lesdites parts d'auteur furent donc partagées, et chacun des douze acteurs eut pour sa part 47 livres. »

Ainsi Racine, oubliant qu'il était redevable à Molière de sa première pièce représentée, avait donné secrètement *Alexandre* à la troupe rivale, regardée comme supérieure dans le genre tragique, et ne s'était pas autrement inquiété de compromettre par là les intérêts et la réputation de la troupe de son ami et bienfaiteur.

A cette première déloyauté il ne craignit pas d'en ajouter une seconde : non content de lui avoir dérobé sa pièce, il lui enleva aussi une de ses plus

brillantes actrices, mademoiselle Du Parc. Cette charmante et terrible personne tournait la tête à tout le monde, à Molière, à Racine, aux deux Corneille, à La Fontaine, à Sarazin, au bon Du Parc, qui l'épousa. Était-ce sa coquetterie endiablée qui avait inspiré à Sarazin le sonnet sur Adam et Ève, où la fragilité féminine est piquée de deux jolies flèches ?

Lorsque Adam vit cette jeune beauté
Faite pour lui d'une main immortelle,
Il l'aima fort, elle, de son côté,
(Dont bien nous prend) ne lui fut pas cruelle.

Cher Charleval, alors en vérité
Je crois qu'il eut une femme fidèle. —
Hé! comme quoi ne l'aurait pas été?
Elle n'avait qu'un seul homme avec elle! —

Or en ce point nous nous trompons tous deux :
Car, quoiqu'Adam fût jeune et vigoureux,
Bien fait de corps, et d'esprit agréable,

Elle aima mieux, pour s'en faire conter,
Prêter l'oreille aux fleurettes du Diable,
Que d'être femme et ne point coqueter.

J'ignore à quelle date Sarazin régna ou crut régner sur le cœur de cette nouvelle Ève, qui avait nom Marquise [1] ; mais voici la date des autres.

1. *Marquise* n'était pas un surnom : c'était un nom ou prénom authentique, comme en fait foi l'acte de décès de cette comédienne sur les registres de la paroisse Saint-Roch. Voir Paul Mesnard, *op. laud.*

En 1653, à Lyon, elle fut aimée par Molière ; puis par le comédien Du Parc, qui lui donna son nom en légitime mariage ; ensuite, en 1658, à Rouen, par Pierre et Thomas Corneille. Pierre, dédaigné comme un peu grisonnant, lui adressa, pour la tancer et la tenter, ces stances, grondeuses mais charmantes :

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits :
On m'a vu ce que vous êtes ;
Vous serez ce que je suis.

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

Vous en avez qu'on adore ;
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

Ils pourraient sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous.

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Pensez-y, belle Marquise,
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise
Quand il est fait comme moi.

Thomas fit aussi des vers à cette jolie coquette; nous les avons; mais ils n'ont rien de remarquable. Celui qui succéda aux deux Corneille fut La Fontaine, en 1664. Il y a apparence que Molière avait ses retours et brochait sur tout cela. Enfin Racine resta en possession de la séduisante actrice. Ce fut peut-être la passion qu'il avait pour elle, et quelque jalousie d'amour à l'égard de Molière, qui le poussèrent à ce second tort envers lui. Au moment où nous sommes, mademoiselle Du Parc avait trente-deux ans; Racine vingt-six. J'achèverai en quelques mots l'histoire de cette comédienne, en m'excusant d'anticiper un peu sur ce qui doit suivre. Ce ne fut pas dans *Alexandre* qu'elle débuta à l'Hôtel de Bourgogne; ce fut dans *Andromaque*, deux ans après, en 1667. Racine écrivit exprès pour elle le rôle même d'Andromaque, et le lui fit étudier et répéter avec le plus grand soin : car, d'après ce qu'on nous rapporte, elle ne paraît pas avoir eu, à proprement parler, du talent; mais elle était bien faite et elle séduisait tout le monde par son charme et

sa grâce. Guidée par les leçons de Racine, qui lisait et jouait à merveille, elle joua, elle aussi, avec grand succès ce rôle touchant et noble de la veuve d'Hector, sans se piquer de la même fidélité à la mémoire de son mari : car, l'année suivante, elle eut une fille, dont Racine fut « le parrain ». Elle mourut la même année, le 11 décembre, à trente-cinq ans, et Racine suivit son convoi funèbre. C'est du moins lui que semblent désigner les vers de la *Gazette rimée* de Robinet qui, le 15 décembre, raconte les obsèques de la comédienne tant aimée, et mentionne

> Les adorateurs de ses charmes,
> Qui ne la suivaient pas sans larmes;
> Dont l'un, le plus intéressé,
> Était à demi trépassé.

Ce *plus intéressé* a bien l'air en effet d'être Racine lui-même. — Que devint l'enfant? On ne sait.

Cette parenthèse n'était pas inutile pour éclairer le caractère de notre poète. Voilà trois faits graves : 1° son ingratitude envers ses pères de Port-Royal, lorsque entraîné vers le théâtre il croit devoir consommer sa rupture avec eux par la maligne Lettre que vous savez; 2° sa déloyauté envers Molière, lorsque, sans même le prévenir ni s'expliquer, il donne sa pièce à la troupe rivale, pendant qu'on la jouait sur le théâtre du Palais-Royal; 3° cette autre trahison par laquelle il couronne l'œuvre, en lui enle-

vant sa charmante actrice. Tout cela, quoi qu'on ait pu dire, n'est pas beau. Pour pallier cette défection, on a allégué que, trouvant sa pièce médiocrement jouée par la troupe du Palais-Royal, il l'avait portée à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, qu'il jugeait meilleure. Cela n'excuse ni l'ingratitude de l'action, ni la fausseté du procédé.

Ce fut donc le vendredi 18 décembre 1665 qu'*Alexandre* fut joué sur cette autre scène, où il eut aussi un très grand succès. — Cependant la troupe de Molière, qui ne s'était pas attendue à cela et qui peut-être n'avait rien de prêt, joua la pièce encore trois fois, le 20, le 22 et le 27 [1]. Et, plus

1. Voici quelle fut la distribution des rôles à l'un et à l'autre théâtre :

THÉATRE DU PALAIS-ROYAL
(Troupe de Molière)

ALEXANDRE	LA GRANGE.
PORUS, TAXILE, rois dans les Indes	LA THORILLIÈRE. HUBERT.
AXIANE, reine d'une autre partie des Indes	Mlle DU PARC.
CLÉOFILE, sœur de Taxile	Mlle MOLIÈRE.
ÉPHESTION	DU CROISY.
SUITE D'ALEXANDRE	

HÔTEL DE BOURGOGNE

ALEXANDRE	FLORIDOR.
PORUS	MONTFLEURY.
TAXILE	BRÉCOURT.
AXIANE	Mlle DES ŒILLETS.
CLÉOFILE	Mlle D'ENNEBAUT.
ÉPHESTION	HAUTEROCHE.
SUITE D'ALEXANDRE	

tard, après la réunion des deux troupes, qui formèrent à dater de 1680 le Théâtre-Français, rue Guénégaud, elle y fut reprise assez souvent.

Les critiques, pourtant, ne lui avaient pas manqué; elles ne manquèrent à aucun ouvrage de Racine. Sa carrière dramatique, comme celle de tous les novateurs, ne fut qu'une série de combats. Il était naturel que les contemporains des triomphes du *Cid*, épris du génie de Corneille dès leur jeunesse, demeurassent fidèles à leur admiration; que même les lecteurs de La Calprenède, comme madame de Sévigné, tout en se reprochant leur faible pour les grands coups d'épée de ses héros, fussent plus ou moins rétifs aux applaudissements saluant des formes nouvelles qui dérangeaient leurs habitudes. Lorsque le pli est pris, on ne change volontiers ni de goût, ni de mode, dans les choses de l'esprit non plus que dans le reste. On se piquait de fidélité à l'ancien culte littéraire. « Vive notre vieil ami Corneille! » s'écriait madame de Sévigné. Saint-Évremond, du fond de son exil, luttait, la plume à la main, pour le même dieu. Pendant son long séjour en Angleterre, les vues de son esprit s'étaient élargies. Les idées plus vives et plus libres qui lui étaient venues sur l'histoire et le théâtre, c'était à Racine qu'il les appliquait. Devenu plus exigeant en fait de vérité historique, de couleur

locale, de réalité, il trouvait, par une illusion de sa vieille sympathie, que Corneille possédait souverainement toutes ces qualités, et qu'elles manquaient au jeune rival. Ce fut lui qui ouvrit le feu : Alexandre ne justifie guère son grand nom ni tout ce qu'on annonce de lui ; s'il entreprend la conquête du monde, c'est uniquement pour plaire à la belle Cléofile. Porus, de son côté, s'il lui oppose une résistance héroïque, « y est animé seulement par les beaux yeux d'Axiane, et l'unique but de sa valeur est de se rendre recommandable auprès d'elle. On dépeint ainsi, dit-il, les Chevaliers errants, quand ils entreprennent une aventure ; et le plus bel esprit, à mon avis, de toute l'Espagne, ne fait jamais entrer Don Quichotte dans le combat, qu'il ne se recommande à Dulcinée... Gardons-nous de faire un Antoine d'un Alexandre, et ne ruinons pas le héros, établi par tant de siècles, en faveur de l'amant que nous formons à notre fantaisie [1] ».

Cette critique de Saint-Évremond, quoique parfaitement fondée, et par cela même, démontre combien la pièce était française, et faite pour plaire aux contemporains. Rien n'est plus étrange, en effet, que de voir Alexandre, au lieu de continuer à suivre et à chercher son digne adversaire, dont il a été séparé dans la mêlée par un gros de sol-

1. Saint-Évremond. *Œuvres*, tome II, p. 281.

dats, s'en venir tranquillement conter fleurette à la reine Cléofile, jeune coquette langoureuse. Il oublie à ses pieds d'achever la bataille de laquelle dépend la conquête des Indes. Lorsque le Béarnais, en train de devenir Henri IV, allait faire mainte visite à la jeune abbesse de Montmartre tout en assiégeant Paris, c'était dans les entr'actes du siège et non au moment de l'assaut. Ici c'est dans la crise même de la bataille qui va décider de l'empire des Indes, que ce singulier conquérant pense, avant tout, à conquérir la belle reine. Elle et lui font assaut de concetti. Elle ne manque pas d'éloquence, et, pour le remarquer en passant, elle a déjà quelques accents de Bérénice, par exemple lorsqu'elle dit à Alexandre :

Tant d'États, tant de mers, qui vont nous désunir,
M'effaceront bientôt de votre souvenir.
Quand l'Océan troublé vous verra sur son onde
Achever quelque jour la conquête du monde,
Quand vous verrez les Rois tomber à vos genoux,
Et la Terre en tremblant se taire devant vous[1],
Songerez-vous, Seigneur, qu'une jeune princesse
Au fond de ses États vous regrette sans cesse,
Et rappelle en son cœur les moments bienheureux
Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux ?

Quant à Porus, « roi dans les Indes », il n'est pas

1. Imitation d'un passage de l'Écriture, rappelé aussi par l'auteur dans l'*Épître au Roi* en tête de sa pièce : *Siluit Terra in conspectu ejus.* (*Macchabées*, I, 1, 3.)

moins galant qu'Alexandre[1] : c'est un chevalier français, noble, généreux, emporté. Il fait à la reine Axiane, souveraine d'une autre partie du même pays, des compliments fort bien tournés et des antithèses artistement balancées. Cette Indienne, elle-même,

> dont les puissants appas
> Excitaient tous les rois, les traînaient aux combats,

ne s'en acquitte pas mal non plus. Lui qui va combattre Alexandre, ne demande qu'à rester l'esclave de cette belle, et lui dit :

> Il faut vaincre, et j'y cours, bien moins pour éviter
> Le titre de captif que pour le mériter.

Au deuxième acte des *Huguenots*, le duc de Nevers ne trouvera rien de plus galant pour sa fiancée. Axiane, pour le trait final de ce duetto, répond à Porus :

> .... Allez, Seigneur, marchez contre Alexandre :
> La victoire est à vous, si ce fameux vainqueur
> Ne se défend pas mieux contre vous que mon cœur.

C'est par cette pointe que se termine le second acte. Nous retrouverons ce madrigal, mais perfec-

1. Chose singulière : dans une pièce intitulée d'abord *Alexandre et Porus*, ces deux héros ne se trouvent en présence l'un de l'autre devant le spectateur qu'au dernier acte, à la scène III ; ils sont seulement censés s'être rencontrés auparavant dans la mêlée. Alexandre lui-même ne paraît pour la première fois qu'à la scène IV du troisième acte.

tionné, d'abord dans la bouche de Monime disant à Xipharès :

.... Défendez-moi des fureurs de Pharnace.
Pour me faire, Seigneur, consentir à vous voir,
Vous n'aurez pas besoin d'un injuste pouvoir.

Ensuite dans la bouche d'Aricie disant à Hippolyte, qui lui offre de partager sa souveraineté, et aussi son amour :

J'accepte tous les dons que vous me voulez faire.
Mais cet empire enfin, si grand, si glorieux,
N'est pas de vos présents le plus cher à mes yeux.

Le tour charmant et un peu précieux de ces formules, qui se répondent de pièce en pièce, suffirait à marquer la physionomie de Racine, à peu près comme à certaine manière de finir la phrase musicale, vous dites aussitôt : « C'est du Mozart. »

Dans le roman de *Clélie, histoire romaine*, mademoiselle de Scudéry développe longuement cette thèse, que la principale qualité d'un honnête homme, c'est d'être amoureux. « De même qu'en passant des vieux romans de chevalerie à l'*Amadis*, le chevalier amoureux a remplacé le chevalier batailleur, et qu'en passant de l'*Amadis* à l'*Astrée*, le berger a remplacé le chevalier, dans la *Clélie* l'honnête homme remplace le berger ; mais l'honnête homme amoureux : car, dans les trois romans, le caractère essentiel du chevalier, du berger et

de l'honnête homme, est d'être amoureux [1]. » Racine n'était pas pour contredire cette thèse qui convenait trop bien à sa nature et à son talent. Le jeune Roi n'eût pas non plus repoussé un tel idéal. Boileau lui-même avait fini par dire :

> Peignez donc, j'y consens, vos héros amoureux.

Seulement il avait eu soin d'ajouter :

> Mais ne m'en formez pas des bergers doucereux.
> Qu'Achille aime autrement que Tircis et Philène ;
> N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamène [2].

Aussi ne puis-je voir qu'une ironie indirecte et discrète de ce sincère ami de Racine dans les paroles qu'ailleurs il prête, en une de ses satires, à ces deux Nobles campagnards, c'est-à-dire à ces deux hobereaux de province,

> grands lecteurs de romans
> Qui m'ont dit tout *Cyrus* dans leurs longs compliments.
> « Je ne sais pas pourquoi l'on vante l'*Alexandre;*
> Ce n'est qu'un glorieux, qui ne dit rien de tendre.
> Les héros, chez Quinault, parlent bien autrement,
> Et jusqu'à *Je vous hais,* tout s'y dit tendrement. »

C'est de cette manière détournée et par une sorte de contre-vérité plaisante, que Boileau trouve moyen de concilier le devoir de l'amitié et celui du bon

1. Saint-Marc Girardin, *Essais*.
2. *Art poétique,* chant III.

sens [1]. Il revint plus tard sur ce sujet, dans un passage de son *Dialogue des Héros de roman*, dont la scène est aux Enfers et où il fait parler Pluton en ces termes :

« J'ai bien de la peine à m'imaginer que les Cyrus et les Alexandre soient devenus tout à coup, comme on veut me le faire entendre, des Tircis et des Céladon. »

Cependant cette phrase pouvait ne pas s'appliquer directement à la pièce de Racine ; mais on eut la malice d'y coudre toute une critique d'*Alexandre*. Cette interpolation était une double méchanceté, que l'on faisait et à Racine et à son ami. Elle fut attribuée au fils de madame de Sévigné. La critique, d'ailleurs, n'est pas sans justesse :

PLUTON.

Mais qui est ce jeune étourdi qui s'avance d'un air moitié sérieux et moité badin ? Le voilà bien échauffé !

DIOGÈNE.

Je crois que c'est Alexandre. Qu'il est changé ! J'ai peine à le reconnaître ! Sa physionomie n'est ni grecque ni barbare...

1. Telle est du moins, à mon sens, l'interprétation vraisemblable. On pourrait toutefois objecter que, dans certains passages de la pièce, par exemple dans la dernière tirade d'Alexandre : « Hé bien ! c'est donc au Roi »...., il paraît en effet plus glorieux que tendre, eu égard à la mode de ce temps-là. C'est pourquoi d'autres personnes pensent que Boileau, dans ce passage de la Satire, parlait sérieusement.

PLUTON.

Oh ! pour le coup, nous avons un véritable héros ! Celui-là n'a jamais soupiré que pour la gloire !... Approchez, généreux vainqueur de l'Asie, il s'agit de combattre... Le roi des Enfers a besoin de votre bras...

ALEXANDRE, *déclamant.*

Je suis venu : l'amour a combattu pour moi...
Etc...

C'est une tirade de la tragédie de Racine.

DIOGÈNE.

Ne l'avais-je pas bien dit, qu'il s'était gâté dans ses voyages ? Alexandre le Grand est devenu conteur de fleurettes.

PLUTON.

Quel diable de jargon nous vient-il parler ? Quoi ! Alexandre, qui ne respirait que les combats, s'oublie auprès d'une maîtresse ?

ALEXANDRE, *déclamant.*

Que vous connaissez mal les violents désirs
D'un amour qui vers vous porte tous mes soupirs !...
Etc...

DIOGÈNE.

Il faut l'envoyer auprès du Grand Cyrus...

ALEXANDRE, *déclamant.*

Hé quoi ! Vous croyez donc qu'à moi-même barbare
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare ?...
Etc...

PLUTON.

Peste soit de l'extravagant !.. Il est, ma foi! aussi fou que les autres ... »

Voilà quelques passages de cette critique que l'on glissa dans l'œuvre de Boileau, et qui n'y eut pas été déplacée, sans son amitié pour Racine [1].

Toutes les critiques de Saint-Évremond ne sont pas aussi justes que celle qui regarde la galanterie des deux héros. Il eût souhaité, par exemple, entre Alexandre et Porus, une grande conversation cornélienne, comme celle de Sertorius et de Pompée. Cependant, supposé qu'on puisse excuser une belle conversation dans une œuvre dramatique, où tout doit agir et courir, il ne me paraît point qu'elle soit à regretter si elle ne s'y rencontre pas, ni que l'on puisse avec raison en faire un reproche à l'auteur. Saint-Évremond eût voulu aussi, d'autre part, que le poète eût peint ce passage de l'Hydaspe, si étrange qu'il se laisse à peine concevoir, cette grande armée de l'autre côté, avec des chariots terribles et des éléphants ; l'orage, les éclairs, le tonnerre, les tempêtes. Vous voyez que notre critique, devenu un peu anglais dans son long exil, pous-

1. Ceux qui ne veulent point que le passage de la Satire du Repas soit une ingénieuse contre-vérité, prélude de ce *Dialogue* de Despréaux, font valoir que celui-ci, et par conséquent l'interpolation, sont postérieurs de vingt ans à cette satire, et que, dans ce laps de temps, le goût du public, et celui de Boileau lui-même, avaient pu devenir plus sévères.

sait loin ses exigences en fait de couleur locale. Regretter que Racine n'eût pas fait figurer dans sa pièce indienne les chariots et les éléphants de Porus, c'était se montrer plus que shakspearien. Si l'on entrait dans cette voie, il n'y aurait qu'à prendre le brillant récit de Quinte-Curce et à le mettre en action ; ce serait très bien pour le Cirque. « Abandonné par la plupart des siens et entouré par les ennemis, Porus se mit à lancer sur eux, du haut de son éléphant, les traits dont il s'était amplement muni, et fit de loin de nombreuses victimes, exposé lui-même aux coups qui le cherchaient de toutes parts. Déjà par neuf fois son dos et sa poitrine avaient été frappés ; il avait perdu beaucoup de sang, et ses mains fatiguées laissaient tomber plutôt qu'elles n'envoyaient les flèches. Son éléphant, enflammé par la rage, et que les traits lancés contre lui n'avaient pas encore blessé, continuait à courir dans la mêlée. Le cornac, s'apercevant que les bras inertes du roi ne se servent plus de leurs armes et qu'il conserve à peine ses sens, entraîne aussitôt sa monture. Alexandre le poursuit ; mais son cheval, percé de coups, chancelle et s'affaisse, déposant à terre le roi plutôt qu'il ne le renverse ; il lui faut en monter un autre : sa poursuite en est retardée. Cependant, le frère de Taxile, autre roi des Indes, envoyé en avant par Alexandre, conseille à Porus de ne pas s'obstiner à éprouver les extrémités de la fortune et de set

rendre au vainqueur. Mais Porus, bien que ses forces soient épuisées et qu'il perde tout son sang, se ranime à cette voix souvent entendue. — « Ah! je reconnais, dit-il, le frère de Taxile, traître à sa patrie et à son royaume! » Il brandit contre lui une arme qu'il tient encore; le trait perce la poitrine et ressort par le dos. Après ce dernier exploit, Porus précipite sa retraite. Mais son éléphant, à son tour, criblé de coups, chancelle. Porus s'arrête, et oppose son infanterie à l'ennemi qui le poursuit. Déjà Alexandre l'a rejoint, et, connaissant son opiniâtreté, a défendu d'épargner ceux qui résisteront. De toutes parts les traits pleuvent sur les hommes à pied et sur Porus lui-même: accablé sous leur nombre, il glisse de sa monture. Le cornac, croyant qu'il en descend volontairement, fait, comme d'habitude, agenouiller l'éléphant; aussitôt, tous les autres éléphants, dressés à ce manège, se couchent, et cette méprise livre Porus et tous les siens au vainqueur. Le roi ordonne de dépouiller Porus, qu'il croit mort; les soldats se précipitent pour lui arracher sa cuirasse et ses vêtements; mais alors l'éléphant se met à défendre son maître, menace ceux qui veulent le dépouiller: et, enlevant le corps avec sa trompe, il le replace sur son dos. Une grêle de traits s'abat sur l'animal, il tombe percé de coups, et Porus est placé sur un chariot.....»

Ce récit romanesque, mis en action, ferait certes fort bien dans un de nos grands hippodromes; mais

Shakspeare lui-même, au théâtre du Globe, n'eût jamais poussé jusque-là les choses, et Saint-Évremond n'eût rien demandé de tel ni d'approchant à Corneille, son dieu. Pourquoi donc alors à Racine? Lors même que les conditions matérielles du théâtre l'eussent permis, le public français du dix-septième siècle ne souhaitait rien de pareil. Et, si c'est en récit également que Racine eût dû mettre tout cela sur la scène pour plaire à l'exigeant critique, nous voilà loin de compte, et ce n'était guère la peine de réclamer des chariots et des éléphants.

Cependant Saint-Évremond, malgré toutes ses remarques, fait l'éloge d'*Alexandre* lorsqu'il dit: « Depuis que j'ai lu *le Grand Alexandre*, la vieillesse de Corneille me donne moins d'alarmes, et je n'appréhende plus tant de voir finir avec lui la Tragédie. Mais je voudrais qu'avant sa mort il adoptât l'auteur de cette pièce pour former avec la tendresse d'un père son successeur [1] .»

En effet, l'*Alexandre* de Racine ne justifie pas toujours si mal son grand nom. Ses premières paroles, au moment où il vient de commencer la déroute de Porus, sont bien d'un héros magnanime, car ce sont celles mêmes d'Annibal après la bataille de Cannes: « Épargnez les vaincus. » Et, de plus, elles ont le mérite de préparer, dès l'en-

1. *Dissertation sur la Tragédie de Racine intitulée*: *Alexandre le Grand*, adressée à madame Bourneau, II, 18.

trée d'Alexandre, le dénouement de la pièce :

Allez, Éphestion. Que l'on cherche Porus,
Qu'on épargne sa vie et le sang des vaincus.

Et, lorsque Cléofile, bien qu'aimant la gloire (comme son nom l'exprime), essaye de mettre un frein à l'ambition d'Alexandre et de le dompter doucement, c'est en héros qu'il lui répond. Imaginez, pour un instant, que les vers suivants s'adressent à Napoléon partant pour la campagne de Russie :

.... Quoi, Seigneur! toujours guerre sur guerre?
Cherchez-vous des sujets au-delà de la Terre?
Voulez-vous pour témoins de vos faits éclatants
Des pays inconnus même à leurs habitants?
Qu'espérez-vous combattre en des climats si rudes?
Ils vous opposeront de vastes solitudes,
Des déserts que le Ciel refuse d'éclairer,
Où la Nature semble elle-même expirer;
Et peut-être le Sort, dont la secrète envie
N'a pu cacher le cours d'une si belle vie,
Vous attend dans ces lieux, et veut que dans l'oubli
Votre tombeau du moins demeure enseveli.
Pensez-vous y traîner les restes d'une armée
Vingt fois renouvelée et vingt fois consumée?
Vos soldats, dont la vue excite la pitié,
D'eux-mêmes en cent lieux ont laissé la moitié,
Et leurs gémissements vous font assez connaître...

ALEXANDRE (NAPOLÉON).

Ils marcheront, Madame, et je n'ai qu'à paraître.
Ces cœurs qui, dans un camp, d'un vain loisir déçus,
Comptent en murmurant les coups qu'ils ont reçus,
Revivront pour me suivre, et, blâmant leurs murmures,
Brigueront à mes yeux de nouvelles blessures[1].

1. La plupart de ces traits d'une noble éloquence et d'une poésie brillante ont été empruntés habilement à la prose latine de Quinte-Curce.

Le jeune auteur, content de son succès, répondit aux critiques dans deux préfaces successives. L'une, imprimée presque aussitôt après la première représentation, ripostait avec assez de vivacité aux remarques faites de vive voix dans les conversations : « Avec quelque succès que l'on ait représenté mon *Alexandre*, et quoique les premières personnes de la terre et les Alexandres de notre siècle [1] se soient hautement déclarés pour lui, je ne me laisse point éblouir par ces illustres approbations... » Puis il épinglait ses censeurs, « qu'il avait eu le plaisir de voir plus de six fois de suite à sa pièce, » pour la critiquer. — Dans la suite de cette préface, et dans une seconde, plus mesurée, il paraissait répondre à ceux qui avaient écrit leurs observations et qui lui reprochaient non seulement d'avoir peint le grand Alexandre trop uniquement occupé de son amour, mais aussi d'avoir fait du roi indien Porus un chevalier si brillant qu'il éclipsait le héros de la pièce. Pour sa défense, sur le premier point, il alléguait Quinte-Curce et Justin, qui font de Cléofile une sorte de Cléopâtre, capable d'entraîner les plus grands héros. C'est à cela sans doute que Saint-Évremond réplique qu'on ne doit pas faire du grand Alexandre un Antoine.

Le vieux Corneille, un peu chagrin de se

1. Le Roi, le grand Condé, etc.

voir disputer le sceptre, remercia Saint-Évremond de l'avoir soutenu contre son jeune rival: « Vous m'honorez de votre estime, en un temps où il semble qu'il y ait un parti fait pour ne m'en laisser aucune. Vous me soutenez, quand on se persuade qu'on m'a abattu... Je vous avoue que je pense avoir quelque droit de traiter de ridicules ces vains trophées qu'on établit sur les débris imaginaires des miens, et de regarder avec pitié ces entêtements qu'on a pour les héros anciens refondus à notre mode... Vous flattez agréablement mes sentiments quand vous confirmez ce que j'ai avancé touchant la part que l'amour doit avoir dans les belles tragédies, et la fidélité avec laquelle nous devons conserver à ces vieux illustres les caractères de leur temps, de leur nation, et de leur humeur. J'ai cru jusqu'ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesses pour être la dominante dans une action héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps ; et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions [1].

1. Louis Racine lui-même, quelque respect et quelque admiration qu'il garde à son père, ne fera pas difficulté de dire après la mort de celui-ci : « Le grand défaut qui règne dans cette tragédie est un amour qui en paraît faire tout le nœud, tandis qu'un des plus glorieux exploits d'Alexandre n'en paraît que l'épisode. » Cette critique semble correspondre justement au principe posé par Corneille dans ce passage de sa lettre à Saint-Évremond.

Nos doucereux et nos enjoués sont de contraire avis ; mais vous vous déclarez du mien... » Etc.

Nos doucereux et nos enjoués, ces mots semblent désigner Racine et Quinault. En effet, dans *Alexandre*, Racine n'imitait plus seulement Corneille comme dans *la Thébaïde*, il imitait tout autant la manière de Quinault. Les tragédies de celui-ci, empruntées pour la plupart aux romans de La Calprenède et de mademoiselle de Scudéry, font parler aux héros anciens le langage des cercles et des ruelles. C'est à ces pièces-là, dont la série va jusqu'à l'année 1670, que s'attaqua le bon sens de Boileau. A dater de 1672, Quinault abordera un genre nouveau, le poème lyrique ou opéra, et là son talent assoupli, harmonieux, sera incontestable. Quelques-uns, perdant de vue cette distinction importante, ont accusé Despréaux d'injustice envers Quinault; ce sont eux qui ont été injustes envers Despréaux.

On commence toujours par imiter les auteurs régnants, avant de voler de ses propres ailes. C'est pourquoi *Alexandre*, tragédie romanesque et langoureuse, mais d'un souffle héroïque et chevaleresque, mêlait des reflets de Quinault à des réminiscences de Corneille. Axiane, personnage inventé par Racine et que l'histoire ne lui fournissait point, semble avoir été dessinée d'après la Viriathe de *Sertorius*.

C'est par le style que se révélait le nouveau poète. Le rôle du héros principal est des plus brillants; celui de Porus, plus encore peut-être, semé de vers et de traits éclatants, dès la seconde scène du premier acte :

Oui, je consens qu'au ciel on élève Alexandre ;
Mais, si je puis, Seigneur, je l'en ferai descendre,
Et j'irai l'attaquer jusque sur les autels
Que lui dresse en tremblant le reste des mortels.

Et, un peu plus loin, quand Taxile explique à Porus que, si Darius s'est laissé vaincre par Alexandre, c'est que celui-ci ne s'était pas fait connaître encore, il lui dit, par une belle image, qui se trouve ensuite redoublée avec art :

La valeur d'Alexandre à peine était connue;
Ce foudre était encore enfermé dans la nue.
Dans un calme profond Darius endormi
Ignorait jusqu'au nom d'un si faible ennemi;
Il le connut bientôt : et son âme, étonnée,
De tout ce grand pouvoir se vit abandonnée :
Il se vit terrassé d'un bras victorieux;
Et la foudre en tombant lui fit ouvrir les yeux.

La métaphore est neuve et saisissante; puis la reprise vous frappe une seconde fois : ce sont deux éclairs successifs.

Le style de Racine s'annonce dès cette pièce comme un tissu d'une chaîne solide et d'une trame fine, enrichie de figures non pas violentes et excessives, mais justes et proportionnées, qui ne veulent

que mettre en lumière l'idée ou le sentiment, sans jamais parader pour elles-mêmes. Elles ont du relief assurément, mais un relief qui ne dépasse point la pensée, et qui ne profite qu'à elle. Tout ce que l'on pourrait remarquer, c'est que plusieurs de ces images sont un peu ingénieuses et fleuries. Mais cela même ne laisse pas d'être agréable, comme portant la marque de la jeunesse de l'auteur. Sans doute ces princes orientaux parlent comme des princes français, polis par une éducation très littéraire; mais on n'a pas le courage de se plaindre d'un si charmant défaut, presque inévitable et qui s'explique si bien.

Toutefois *la Thébaïde* et *Alexandre*, quelque brillantes que soient ces deux pièces, la seconde principalement, ne sont que les débuts du poète : si la première est un pastiche de la manière de Corneille, la seconde se ressent en même temps des influences diverses de La Calprenède, de mademoiselle de Scudéry et de Quinault; en même temps le jeune auteur sait tirer déjà de son propre fonds quelques traits de passion nobles, élevés; surtout cette langue inconnue encore, pleine de souplesse et de force, d'élégance et de pathétique, qui combine les abstractions avec les images, et la passion avec la mélodie; mais enfin c'est la pièce suivante, *Andromaque*, qui sera le premier chef-d'œuvre de Racine, et annoncera décidément un art nouveau.

TROISIÈME LEÇON

ANDROMAQUE

LA TRAGI-COMÉDIE DE L'AMOUR

Dans le troisième chant de *l'Art poétique*, Boileau, après avoir marqué (très imparfaitement, comme nous l'avons vu) les commencements du théâtre en France depuis le moyen âge jusqu'à la Renaissance gréco-latine, continue ainsi :

> Bientôt l'amour, fertile en tendres sentiments,
> S'empara du théâtre ainsi que des romans.
> De cette passion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

Cette route fut celle que choisit Racine. *Andromaque*, en 1667, fut son premier chef-d'œuvre dans cette voie. Sa nature, ses passions, ses aventures de jeunesse, un goût et un don naturels à peindre l'amour, à l'analyser en ses détours les

plus subtils, le poussaient de ce côté. N'était-il pas doué, en effet, d'une singulière clairvoyance à lire dans le cœur des femmes, à en saisir et à en exprimer les mouvements, ce jeune homme de vingt-huit ans qui peignait avec tant de vérité tous les orages d'Hermione, tous les flux et reflux de l'amour à la haine, de la haine à l'amour ? Les femmes, dans ses pièces, tiennent le premier rang et jouent les principaux rôles, aussi bien que dans les romans de madame de La Fayette, de madame de Staël et de George Sand. Mais cette particularité est plus remarquable dans l'œuvre d'un homme. Chez les femmes, la passion maîtresse est l'amour, parce que leur complexion est plus nerveuse, leur imagination plus mobile, et qu'elles ont plus de loisir et d'espace pour la rêverie. C'était d'elles que le jeune poète s'occupait le plus, et la vie qu'il menait alors le préparait bien à les peindre au vif, dans les plus intimes replis et les plus rapides revirements de leur âme et de leur pensée.

> Pour peindre des amants la joie et la tristesse,
> C'est peu d'être poète, il faut être amoureux[1],

Racine, pendant quinze à dix-huit ans, fut presque toujours et en même temps l'un et l'autre. De là des œuvres très personnelles; et aussi faites à l'image de la société de son temps et des

1. Boileau, *Art poétique, ibid.*

romans dont elle se nourrissait. *Andromaque*, décidément, transporta sur le théâtre cet art des fines analyses morales, qui, concentré dans une action scénique, et serré dans le cadre des unités, n'en eut que plus de force, de relief et d'éclat. « La tragédie française, disait Napoléon, à Gœthe, n'est qu'une crise, tandis que le drame allemand ou anglais n'est le plus souvent qu'une histoire. »

Ici enfin Racine est lui-même et déploie une poésie neuve, une flexibilité, une souplesse, une richesse de nuances que peut-être Quinault seul jusqu'alors avait atteintes quelquefois. L'axe du théâtre se déplace : dans Corneille l'héroïsme dominait l'amour, et en triomphait ; dans Racine l'amour règne. Il ne laisse pas d'être combattu; mais il reste vainqueur. La leçon toutefois n'est pas moins forte, puisqu'il mène Hermione et Oreste à l'assassinat, Pyrrhus à la mort.

Ce n'est pas qu'on ne puisse signaler encore dans *Andromaque* quelques réminiscences de Corneille : Voltaire fait remarquer que l'intrigue de la pièce se trouvait en germe dans le deuxième acte de *Pertharite* [1] ; mais l'exécution lumineuse appartient bien à Racine lui-même. Il regarde dans son propre cœur et se fie à son génie.

1. « Pyrrhus abandonne Hermione sa fiancée, pour Andromaque sa captive, comme Grimoald sa fiancée Éduige pour sa captive Rodelinde. Pyrrhus réduit Andromaque à

Aussi, en dépit du sujet antique, la pièce est-elle des plus modernes. De là des discordances, des disparates; mais aussi, par cela même, comme j'espère vous le faire voir, un intéressant et curieux sujet d'étude : une légende barbare se réfractant dans l'imagination et dans les mœurs de la société polie du siècle de Louis XIV; et, sous le prétexte de cette légende, la peinture de l'amour moderne, peinture souvent semblable à la comédie par la délicatesse de ses mouvements et de ses nuances ; produisant cependant les effets les plus tragiques. Puis, au travers des foudres qui bouleversent l'âme de Pyrrhus, d'Hermione et d'Oreste, on voit, par un contraste plein d'idéalité, luire dans le personnage d'Andromaque le feu pur et sacré de l'amour maternel.

C'est avec dix-huit vers du troisième livre de l'*Enéide* de Virgile que Racine a fait cette pièce, comme Molière a fait *le Dépit amoureux* avec la petite ode d'Horace: *Donec gratus eram tibi.*

Observons comment le poète a été obligé de transposer le sujet antique, pour le rendre acceptable à ses contemporains, et avec quel art il a résolu ce problème. D'abord il a eu soin de laisser dans

l'alternative de l'épouser ou de voir mourir son fils, comme Grimoald y réduit Rodelinde. Enfin Hermione promet de se donner à Oreste s'il la venge de Pyrrhus, comme Éduige se livrera à Garibalde s'il punit la perfidie de Grimoald. » — N. M. Bernardin, *Théâtre complet de Racine,* tome Ier.

l'ombre tel ou tel fait de l'histoire ou de la légende qui eût pu nuire à l'impression qu'il voulait donner au spectateur. Ainsi, dans la légende ancienne, Andromaque, prisonnière de guerre après la ruine de Troie sa patrie, est échue au fils d'Achille dans le partage du butin, comme serait aujourd'hui une Circassienne ou une Géorgienne enlevée dans une razzia. Elle est son esclave, sa propriété ; il peut en faire tout ce qu'il veut, et il le fait : il l'épouse, car il est le maître. Il n'a pas eu à la consulter, pour savoir si elle l'agréait ou non ; il n'avait pas besoin de son consentement. Elle a de lui trois fils, Molossos, Piélos et Pergamos, elle, la mère d'Astyanax, la veuve d'Hector. Après quoi, satisfait, Pyrrhus la répudie, et la fait épouser à Hélénos, frère d'Hector : elle en a un autre fils, nommé Sestrinos [1]. Tel est le sort de l'Andromaque antique, esclave misérable, condamnée à subir successivement les désirs de tous ses maîtres. Euripide, dans son *Andromaque*, a accepté cette tradition, qui ne choquait point les Grecs. Chez les Latins, Virgile lui-même l'a également adoptée. Mais pouvait-elle ne point choquer les Français du dix-septième siècle ? Pour ceux-ci il fallait que la veuve d'Hector fût restée non seulement fidèle de cœur à la mémoire de son illustre époux, mais absolument respectée, intacte ; il ne fallait pas qu'elle eût eu ni pu

1. Cette tradition, qui fait allusion à l'usage du lévirat, est rapportée par Pausanias dans son livre Ier.

avoir un autre fils que leur Astyanax, « Prince de la Cité », prince royal, car tel est le sens de ce nom ; il fallait que Pyrrhus, épris de la beauté, mais aussi de la dignité de sa captive, ne pût songer un seul instant, tout en la nommant ainsi, à la traiter autrement qu'en personne libre, ni à disposer d'elle sans son aveu : l'idée de disposer d'une femme malgré elle ne pouvait entrer dans l'esprit des Françaises du dix-septième siècle, ni des Français d'aucun temps. Aussi Andromaque, dans Racine, est-elle la veuve immaculée d'Hector, et la mère du seul Astyanax. « On ne croit point, dit Racine, qu'elle doive aimer ni un autre mari ni un autre fils ; et je doute que ses larmes eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector[1]. »

Pour arriver à cette fin, le poète a profité de ce qu'il y avait deux légendes différentes au sujet de cet enfant. D'après l'une, Astyanax, lors de la prise de Troie, avait été précipité du haut des remparts, le devin Calchas ayant prédit aux Grecs que le fils d'Hector leur serait encore plus funeste que son père. D'après l'autre, il avait été sauvé, et sa mère captive l'avait emmené en Épire.

1. Seconde préface d'*Andromaque*.

Un faux Astyanax fut offert au supplice
Où le seul fils d'Hector devait être conduit [1].

Un petit roturier quelconque tué à la place du jeune prince, il n'y avait pas là de quoi choquer un public monarchique, et la reine n'en paraissait pas moins bonne mère. Oreste, plus explicitement, avait dit dans la première scène :

J'apprends que, pour ravir son enfance au supplice,
Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse,
Tandis qu'un autre enfant, arraché de ses bras,
Sous le nom de son fils fut conduit au trépas [2].

Cet autre enfant, comme le remarque Stendhal, avait cependant une mère aussi ; mais c'était sans doute une femme du peuple, et elle devait se trouver trop honorée de sacrifier son fils pour sauver son jeune maître [3].

C'est donc cette seconde légende, d'Astyanax sauvé, que Racine a adoptée, et voici comment il en a tiré parti. Pyrrhus, épris d'Andromaque sa captive,

1. Acte II, scène 2.

2. Acte I, scène 2.

3. « Sous la Régence, le comte de Horn, assassin et voleur, fut condamné au supplice de la roue et exécuté ; on ne pouvait y croire. Des femmes du peuple qui étaient sur la place disaient : « Ça, un comte ? Allons donc ! est-ce que vous ne savez pas que c'est un soldat aux Gardes à qui on a donné de l'argent pour être roué à la place de l'autre, et qui se fait petit ? » — H. Taine, *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*.

et ne pouvant, selon les sentiments modernes, songer à l'épouser sans qu'elle y consente, essaye de l'obtenir d'elle-même ; mais, d'autre part, comme elle résiste ou se dérobe, parce qu'elle veut rester fidèle à la mémoire d'Hector, et aussi à l'avenir possible du jeune prince leur fils, il la menace de tuer ce fils. Étant admis que le fond de l'histoire est tel, un homme levant continuellement le poignard sur la tête d'un enfant pour amener sa mère à céder, est-il rien de plus curieux que ces dialogues où l'homme au poignard ne cesse jamais de s'exprimer avec la courtoisie et la galanterie la plus parfaites, ce qui a fait dire à Wilhelm Schlegel : « Pyrrhus est un brigand bien élevé, qui présente le poignard avec politesse [1] », et dans lesquels, d'autre part, Andromaque soutient cette lutte constante avec une adresse, une habileté, une souplesse féminine si moderne qu'elle ressemble parfois, comme on l'a dit spirituellement, à une « vertueuse coquetterie », lors, par exemple, qu'elle répond à Pyrrhus :

1. Il y a eu cinq Schlegel, dont plusieurs ont traité des sujets analogues, et qui tous sont plus ou moins célèbres. Celui dont il est fait mention ici, le plus renommé des cinq, Auguste-Wilhelm (ou Guillaume) Schlegel, poète et critique, a composé le très remarquable *Cours de Littérature dramatique* traduit en français par madame Necker de Saussure, et dans lequel se trouve le mot que je cite. Le plus connu, entre les quatre autres Schlegel, est Charles-Frédéric, frère d'Auguste-Guillaume, et à la fois poète, philosophe et critique.

Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés [1] ?

Un de nos maîtres, M. Désiré Nisard, a dit, et c'est une de ses plus belles pages : « Tout ce qu'il y a de dévouement dans l'épouse, de tendresse dans la mère, Racine en a doué Andromaque. Mais il a voulu en même temps que la belle et aimable fille d'Éétion, l'Andromaque « aux bras blancs[2] », fût femme, et qu'elle n'ignorât pas la puissance de sa beauté. Elle s'en sert pour se défendre et pour protéger son fils ; c'est de sa vertu même qu'elle apprend l'influence de ses charmes et que lui vient la pensée d'en user... Pyrrhus croit que sa captive s'adoucit, quand elle ne fait que s'envelopper d'une habileté innocente.

Madame, dites-moi seulement que j'espère,
Je vous rends votre fils et je lui sers de père;
Je l'instruirai moi-même à venger les Troyens,
J'irai punir les Grecs de vos maux et des miens.
Animé d'un regard, je puis tout entreprendre :
Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre;
Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
Dans ses murs relevés couronner votre fils.

» Que répondra Andromaque ? Comment échapper à Pyrrhus ? Comment aussi l'encourager ?... Plus il

1. Acte I, scène 4.
2. Λευκώλενος, épithète homérique.

la presse, plus elle recule... Alors, il éclate, il menace :

Le fils me répondra des mépris de la mère.

» Dans une autre scène, Pyrrhus reparaît devant Andromaque; elle feint de ne pas le voir, car que lui dire ? elle va se retirer; Pyrrhus l'arrête par ce mot cruel :

.... Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector.

» Alors la mère oublie l'épouse. Elle se jette aux pieds de Pyrrhus, elle lui rappelle ses serments « d'amitié », mot qui lui en épargne un autre; elle s'excuse d'un reste de fierté; enfin, la femme venant encore au secours de la mère, elle rend malgré elle quelque espoir à Pyrrhus. Cette lutte dure jusqu'au dénouement : admirable dénouement, digne du caractère d'Andromaque. Si elle hésite à se sacrifier pour son fils, c'est que l'épouse doute que la mère en ait le droit. Elle n'existe que par ces deux affections et par ces deux devoirs. Ce n'est pas la femme qui se révolte à l'idée d'entrer dans le lit du meurtrier de sa famille; c'est la veuve d'Hector qui résiste à immoler au salut du fils la fidélité qu'elle doit à la mémoire du père. Hector, à qui elle appartient, peut lui tracer son devoir. « Allons, dit-elle,

Allons sur son tombeau consulter mon époux.

» Assurément l'Andromaque de Racine n'est ni celle d'Homère qui donne de ses belles mains le pur froment aux chevaux d'Hector[1], ni celle de Virgile, trois fois mariée, mais si touchante par la foi qu'elle garde au souvenir d'Hector ; encore moins l'Andromaque d'Euripide, devenue la veuve de Pyrrhus et la mère de Molossos. C'est comme l'a très bien fait remarquer Chateaubriand[2], la femme de la société moderne, telle que l'a faite le christianisme, c'est l'âme de l'Andromaque antique, perfectionnée par l'esprit moderne. Que m'importe qu'elle ne soit pas une copie exacte du type grec ? Le théâtre, chez un peuple civilisé, n'est pas fait pour donner aux savants le plaisir d'apprécier l'exactitude d'un pastiche de l'antique, mais pour exprimer des sentiments généraux dans la langue et le génie de ce peuple. On supporte qu'Andromaque parle en vers français et l'on ne veut pas qu'elle sente comme une mère, comme une épouse, comme une Française du dix-septième siècle ! Pour moi, je ne souffrirais pas sur la scène un rôle de femme qui ne réunirait pas tout ce que l'esprit chrétien et l'esprit français, cultivés par les siècles, ont donné de profondeur à la sensibilité des femmes, de force et de grâce à leur raison. S'il se trouvait dans la salle une mère plus tendre, une épouse plus fidèle, une femme d'un

1. *Iliade*, VII, vers 185.

2. *Génie du Christianisme.*

esprit plus délicat qu'Andromaque, c'est Racine qui aurait tort [1]. »

La lutte entre Pyrrhus et Andromaque forme, en quelque sorte, la chaîne de cette toile de Pénélope; mais voici maintenant la trame qui s'entre-croise pour faire le tissu de cette tragédie. Il est nécessaire de rappeler avec précision les faits de la légende quasi préhistorique : Hermione, fille d'Hélène et de Ménélas, a été d'abord promise et accordée par son père à Oreste, fils d'Agamemnon, et par conséquent son cousin germain; ensuite Ménélas a changé d'avis, repris sa parole, et, par raison d'État, accordé sa fille à Pyrrhus, fils d'Achille. La liste des personnages donne cette mention :

« Hermione, fille d'Hélène, accordée avec Pyrrhus.
» Pyrrhus, fils d'Achille, roi d'Épire. »

Mais, depuis que Pyrrhus est devenu amoureux de sa captive, il ne se soucie plus de sa fiancée. Or voici le triple entre-croisement de cette trame : pendant que Pyrrhus aime Andromaque sans en être aimé, Hermione aime Pyrrhus sans en être aimée, et Oreste aime Hermione sans en être aimé. Tel est l'imbroglio de la pièce. De même qu'Andromaque ne veut pas désespérer Pyrrhus qui peut lui tuer son fils, Hermione ne veut pas désespérer Oreste qui peut l'aider à se venger des dédains de Pyrrhus. Toutes deux essayent donc de faire

1. *Histoire de la Littérature française.*

croire à des sentiments qu'elles n'éprouvent pas; et Hermione aussi use de coquetterie, cela ne peut se nommer autrement. Mais, tandis que la « vertueuse coquetterie » d'Andromaque ne va qu'à sauver son fils, celle d'Hermione, moins noble dans son motif secret, ne va qu'à se venger d'un infidèle; et c'est pour contenter sa haine qu'elle amuse d'un peu d'espérance la passion du malheureux Oreste. Toute la pièce est donc, à vrai dire, une comédie tragique : et cette comédie résulte des flux et reflux continuels de ces trois amours contrariés. *Andromaque* pourrait se nommer à juste titre la tragi-comédie de l'amour. L'auteur du *Cid* avait fait des tragi-comédies en le disant ; Racine en fait sans le dire, et d'autre sorte. Or ce mélange est un des caractères du romantisme.

Une petite comédie de Scribe, intitulée, je crois, *les Ricochets*, fait voir plaisamment un ministre, malmené par la Chambre des Députés, et qui à son tour malmène en rentrant son chef de cabinet, lequel ensuite malmène ses chefs de division, qui après malmènent leurs chefs de bureau, qui eux aussi malmènent leurs employés, qui enfin malmènent le public. Puis tout se retourne, et c'est une nouvelle série de ricochets en sens inverse. Transposez cela au tragique : selon que Pyrrhus espère ou n'espère pas être écouté d'Andromaque, Hermione n'espère pas ou espère être

écoutée de Pyrrhus ; par suite, Oreste espère ou n'espère pas être écouté d'Hermione. Tous ces mouvements et tous ces contre-coups de l'amour et de la fureur, de la tendresse et de la haine, sont précisément ce qui constitue l'œuvre propre de Racine dans cette pièce. Qui pourra dire si c'est de la tragédie ou de la comédie? C'est l'une et l'autre ; et c'est par là que cette pièce est si française sur un sujet grec, et qu'elle donnait aux hommes et aux femmes de la Cour de Saint-Germain[1] « le plus de plaisir possible ». Tout ce monde galant aimait à retrouver sur la scène, comme dans les romans, les subtiles analyses de passions de l'hôtel de Rambouillet et de la chambre bleue d'Arthénice. Représentez-vous ce théâtre d'une grandeur médiocre, destiné à contenir un public restreint : point de peuple, peu de bourgeoisie; la société polie en formait le fonds : le poète pouvait et devait employer des nuances plus fines, d'un art moins grossissant que celui d'aujourd'hui, où tout est calculé pour un cadre plus vaste et pour un public plus nombreux. Et puis, ce qui change le plus de siècle en siècle, ce n'est pas seulement la forme de l'esprit, c'est

1. Je dis Saint-Germain parce que c'était là que la Cour habitait encore à cette époque. *Andromaque* fut jouée en 1667, et c'est seulement en 1670 que Mansard fut chargé des grands travaux de Versailles, par lesquels le petit château de Louis XIII, simple rendez-vous de chasse, fut considérablement accru, pour devenir la résidence de Louis XIV; on verra pourquoi, dans la leçon sur *Bérénice*.

surtout la forme de l'imagination, et encore plus la forme de l'expression de l'amour. Assurément ces délicates peintures n'ont pas la couleur antique et barbare que le sujet semblerait demander; mais c'est par là justement qu'elles enchantaient ce public choisi, dont elles étaient l'image. Comment s'étonner après cela si, à tel passage d'*Andromaque*, on peut presque se figurer qu'on lit *le Dépit amoureux*? Voyez, par exemple, la scène cinquième du second acte, entre Pyrrhus et Phœnix. Toute la marche des sentiments et du dialogue, ainsi qu'un très grand nombre de vers conviendraient aussi bien à Éraste avec Gros-René, (si ces deux-ci également parlaient en vers), ou à Cléonte avec Covielle. De même à l'acte III, scène VI, où se remarque un chassé-croisé analogue de fuites et de feintes amoureuses.

Pyrrhus est un vainqueur sanguinaire, un brûleur de villes, un tueur d'enfants, c'est entendu; mais sur quel ton parle-t-il à cette mère dont il veut tuer le fils? Sur le ton du plus galant chevalier français, d'un seigneur très courtois et très épris. On croirait entendre le jeune Roi parlant à mademoiselle Mancini. La première fois que Pyrrhus rencontre Andromaque, à la scène IV du premier acte, voici en quels termes il l'aborde :

. . . . . Me cherchiez-vous, Madame?
Un espoir si charmant me serait-il permis?

ANDROMAQUE.

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

Comment n'être point touché par de tels accents ? Pyrrhus, si ce n'était fait déjà, s'enflammerait dans cette minute, et déclarerait sa passion, sur le ton des Amadis. Est-il rien de plus précieux que les madrigaux de ce fils d'Achille, qui, avec son père, a brûlé la ville de Troie, patrie d'Andromaque, et se plaint à elle d'être incendié bien plus encore par ses beaux yeux :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai !

Cette pointe, pour le dire en passant, est une réminiscence du roman grec de *Théagène et Chariclée*, où l'imagination de Racine adolescent avait trouvé tant de charme.

Oreste n'est pas moins galant auprès d'Hermione que Pyrrhus auprès d'Andromaque. Cela n'empêchera pas ensuite ce soupirant mélancolique, ce Beau Ténébreux, de faire tuer l'autre pour plaire à la dame. Voir et entendre Hermione et Oreste, ces demi-sauvages de la légende, dialoguer avec la précision subtile et les minauderies du *Cyrus* ou de la *Clélie*, n'est-ce pas un rare spectacle et un assaisonnement littéraire du plus haut goût ?

HERMIONE.

Hé quoi! toujours injuste en vos tristes discours,
De mon inimitié vous plaindrez-vous toujours?
Quelle est cette rigueur tant de fois alléguée?
J'ai passé dans l'Épire, où j'étais reléguée :
Mon père l'ordonnait. Mais qui sait si depuis
Je n'ai point en secret partagé vos ennuis?
Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes?
Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes?
Enfin, qui vous a dit que, malgré mon devoir,
Je n'ai pas quelquefois souhaité de vous voir?

ORESTE.

Souhaité de me voir! Ah! divine princesse!...
Mais, de grâce, est-ce à moi que ce discours s'adresse?
Ouvrez les yeux; songez qu'Oreste est devant vous,
Oreste, si longtemps l'objet de leur courroux.

HERMIONE.

Oui, c'est vous dont l'amour, naissant avec leurs charmes,
Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes;
Vous, que mille vertus me forçaient d'estimer;
Vous, que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.

ORESTE.

Je vous entends. Tel est mon partage funeste :
Le cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste.

HERMIONE.

Ah! ne souhaitez pas le destin de Pyrrhus :
Je vous haïrais trop.

ORESTE.

Vous m'en aimeriez plus...

Etc., Acte II, scène II.

Est-ce Hermione et Oreste qui parlent, ou bien ma-

demoiselle de Rambouillet avec M. de Montausier, ou même Célimène et Alceste? — Et la deuxième scène de l'acte III, encore entre Hermione et Oreste, où l'un et l'autre, presque à chaque réplique, dit le contraire de ce qu'il pense, n'est-ce pas aussi une scène de comédie?

Mais, en même temps, cette ironie d'Oreste est tragique. Et lorsque Hermione, restée seule avec sa fidèle Cléone, lui dit, non sans étonnement et sans dépit :

> Attendais-tu, Cléone, un courroux si modeste?

Cléone a raison de lui répondre, par une sorte de pressentiment, que la catastrophe justifiera :

> La douleur qui se tait n'en est que plus funeste.

Et, d'autre part, avec quelle fine fleur de langage oratoire cet Oreste adresse-t-il la parole au fils d'Achille, lorsqu'il l'aborde en qualité d'ambassadeur des Grecs !

> Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix,
> Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix,
> Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque joie
> De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie.
> Oui, comme ses exploits nous admirons vos coups:
> Hector tomba sous lui, Troie expira sous vous;
> Et vous avez montré, par une heureuse audace,
> Que le fils seul d'Achille a pu remplir sa place.

Est-il possible d'imaginer un exorde plus brillant, un langage plus civilisé, plus diplomatique, plus con-

forme à toutes les lois de l'étiquette et à toutes les règles de l'art littéraire, avec une réminiscence d'un vers du *Cid* par-dessus le marché[1]? Supposez un prince envoyé par Louis XIV en qualité d'ambassadeur auprès de quelque autre souverain, pourra-t-il trouver des tours de phrase plus nobles, plus insinuants, d'une courtoisie plus achevée, d'une élégance plus parfaite? Est-il rien de plus charmant et de plus pompeux, de plus empanaché de grâces et d'antithèses, que ces deux beaux seigneurs? Cependant, pour un oui, pour un non, pour un silence, l'un, le fils d'Achille, tuera un enfant, et l'autre, Oreste, tuera le fils d'Achille. Il n'est donc question, au fond, comme le veut l'histoire ou la légende, que de meurtres et de tuerie; mais, dans la forme, c'est toujours le bel air galant de la Cour.

Ce mélange de courtoisie dans les paroles et de férocité dans les actes, qui à nos yeux rend Pyrrhus et Oreste si singuliers par leur physionomie hybride, était précisément la condition indispensable pour les faire accepter du public de ce temps.

Il faut considérer, d'ailleurs, que la cruauté de Pyrrhus se passe toute en menaces : si les menaces eussent été suivies d'effet, ç'eût été seulement dans la coulisse et uniquement en idée. Le fond cruel, entrevu par l'imagination au travers de la galan-

1. Don Diègue, au comte de Gormas :

Votre rare valeur a su remplir ma place.

Le Cid, acte I, scène 3.

terie, paraît à peine, et n'est pas pris au pied de la lettre.

Vous le voyez, si cette pièce, d'un côté, touche à la comédie par la finesse et la vérité des nuances, de l'autre le triple amour qui la remplit est réellement tragique par ses effets funestes ; avec cela, très varié, cet amour, selon le caractère de chacun des trois personnages principaux : ardent et impétueux dans Pyrrhus, sombre et mélancolique dans Oreste, altier et furieux dans Hermione. Ces querelles et ces revirements de passion sont bien une sorte de comédie toute moderne et toute vive, que Racine tire de son expérience personnelle, et qu'il sait combiner avec l'élément tragique fourni par l'antiquité. C'est que l'amour, au fond, est partout à peu près le même, dans quelque cadre que ce soit ; c'est l'expression seule de l'amour qui varie, on pourrait dire de quart de siècle en quart de siècle, ou même de génération en génération, entre les gens cultivés.

Il faut convenir que la finesse extrême et la perfection de ces analyses morales, dans le cadre d'une telle fable, leur ôte de la vraisemblance. Ces esprits si déliés, exercés à lire en eux-mêmes au plus fort de l'orage des passions, et à en débrouiller les mouvements, nous étonnent. Le Français, même lorsqu'il devient poète dramatique, a naturellement, du moins au XVIIe siècle, l'esprit logique, déductif, oratoire : les personnages qu'il met sur la scène

ont l'habitude, jusque dans les crises les plus violentes, d'analyser leurs sentiments. Les plus emportés gardent une lucidité qui toujours satisfait au besoin qu'ils ont de regarder en eux-mêmes et de voir clair dans leur cœur. Ils rangent, d'instinct, en excellent ordre toutes les raisons qu'ils ont d'être émus, et ne laissent point cependant de l'être. Tout autres sont les héros de Shakspeare, de Guillem, ou de Calderon : la passion les roule dans sa tourmente, d'où sortent des mots, des cris, qui sont des éclairs. Pourtant les héros de Corneille et ceux de Racine, quoique Français et ne perdant presque jamais la tête, ont aussi leurs traits de foudre. « Qui te l'a dit? » Mais, à peine a-t-elle laissé échapper ce cri, Hermione elle-même l'explique, développe, déduit les raisons pour lesquelles Oreste n'aurait point dû lui obéir. Ainsi nous avons sous les yeux une Hermione bouleversée par toutes les tempêtes de l'amour, et cependant il semble qu'il y ait en elle un La Rochefoucauld pénétrant qui observe ces agitations et qui les démêle en les exprimant ; non seulement un La Rochefoucauld moraliste, mais un La Rochefoucauld poète et peintre, pareil à cet artiste qui, dit-on, afin d'étudier la tempête sans être emporté par elle, se fit attacher au mât du vaisseau[1]. Et ici la tempête est à l'in-

1. On a conté ce fait du célèbre peintre de marine Joseph Vernet. Horace Vernet a représenté dans un tableau cette scène de la vie de son grand-père.

térieur de ceux-là mêmes qui l'analysent si bien. Racine saisit au vol la confusion de la vie en ses agitations profondes, et la fixe d'un style transparent, d'une touche vive et impérissable. Il est disciple de l'art grec, qui dans la peinture des passions ne redoute point la réalité, mais la subordonne toujours à la beauté : la douleur même de Niobé et la fureur des Euménides étaient réglées par cette loi ; pareillement l'art de Racine soumet l'expression des passions les plus farouches à l'élégance, à l'harmonie. Et ces qualités, dans une littérature tertiaire comme la littérature française du XVIIe siècle, sont bien plus raffinées et plus compliquées que dans une littérature non pas primitive, mais sémi-primitive, comme la littérature grecque.

Vous concevez à présent pourquoi l'auteur, d'abord a dû écarter sans le dire certains faits de la légende, afin de modifier l'aspect des autres faits, qu'il conservait en les atténuant ; ensuite, quelque barbares que fussent encore ceux qu'il gardait, par exemple cette continuelle menace de faire tuer l'enfant si la mère ne se résout point à céder aux désirs de son vainqueur et maître, vous voyez pourquoi le poète les a revêtus et voilés de la forme la plus élégante et la plus noble, du style le plus délicat, le plus nuancé, mais qui par cela même, produit une étonnante et attachante disparate entre la forme et le fond. Le poète semble jeter

des fleurs sur du sang : les spectateurs attentifs, transportés par lui au milieu de l'événement, ne peuvent s'empêcher de sentir ce contraste; mais justement il forme un de ces anachronismes que j'ai signalés comme faisant le caractère exquis de ces tragi-comédies d'ordre mixte et composite, analogues aux édifices de la Renaissance. On a quelque peine à concevoir, mais cela est amusant, comment des personnes qui parlent entre elles avec tant de finesse, ne sont au fond que des sauvages. Telle est l'espèce de convention tacite sans laquelle une pièce sur un sujet préhistorique, ou peu s'en faut, eût été impossible alors.

Personne au XVIIe siècle ne connaissait mieux que Racine l'antiquité. Il lisait couramment les auteurs grecs et latins, et les annotait en marge. Nul n'était donc plus capable que lui, avec son érudition, son esprit, son adresse, de transporter sur la scène française une pièce grecque, ou un sujet latin. Mais personne aussi ne connaissait mieux le goût français de son temps, ne sentait mieux ce qu'il était capable d'admettre et d'accueillir.

On dit que les abeilles, si par hasard quelque parasite ennemi s'est glissé dans leur ruche, fondent sur lui toutes ensemble avec leurs aiguillons, le percent de cent coups et le tuent; mais que, n'étant pas assez fortes pour jeter bien vite dehors sa dépouille, elles l'enduisent de cire et de miel en atten-

dant, afin de se préserver de la corruption. Notre poète, à peu près de même, pour faire disparaître autant qu'il le peut les meurtres et les horreurs de la légende antique, les recouvre de toutes les douceurs et de toutes les grâces de son style, les enduit du miel de sa poésie, et sur toutes ces cruautés met un voile d'or. Pour les Grecs, auxquels ces légendes étaient familières, l'habitude en atténuait l'horreur; mais, pour les spectateurs modernes, il était nécessaire de chercher d'autres moyens d'atténuation. S'il reste quelques dissonances, ces dissonances mêmes forment une harmonie des plus neuves. Ce mélange de deux civilisations extrêmes, réfractaires l'une à l'autre, est un régal.

Voulez-vous un autre exemple des atténuations et transpositions auxquelles Racine était obligé de recourir ? Il a passé sous silence pour les spectateurs distraits, et laissé dans l'incertitude pour ceux qui réfléchissent, le point de savoir si, au moment où se passe l'action de la pièce, Oreste a déjà tué sa mère afin de venger son père. C'est que, dans la construction d'une œuvre dramatique comme dans celle d'une machine, tout ce qui n'est pas utile est nuisible, tout ce qui n'est pas un moyen est un obstacle. Le poète a donc pris soin de laisser ce fait dans l'ombre, aussi bien que les trois maris d'Andromaque et les quatre frères donnés par elle à Astyanax; de sorte que le spectateur n'y pense point, ou bien n'a pas le temps de résoudre la question.

Toutefois, comme il est de tradition qu'Oreste a été poursuivi par les Furies, Racine, à la fin de la pièce, nous le montrera agité par elles et les interpellant dans les transports de son désespoir, après qu'il a fait assassiner Pyrrhus pour plaire à Hermione et qu'au lieu de le récompenser de ce crime, elle l'accable de malédictions; de sorte qu'il devient presque fou de remords.

En effet, vous savez le double dénouement: Pyrrhus menaçant toujours Andromaque de tuer son fils, elle, sous le coup de cette menace qui va se réaliser enfin, est réduite à feindre de consentir; mais sa résolution est prise: à peine sera-t-elle unie avec Pyrrhus devant l'autel, qu'elle se tuera, soit dans le temple même, soit sur le tombeau d'Hector, se fiant d'ailleurs à la parole du fils d'Achille, qui au prix de ce mariage a promis d'épargner l'enfant; confiance fondée sur les sentiments modernes plus que sur les sentiments antiques: car il est très probable que le vrai fils d'Achille, s'il eût été ainsi trompé par ce suicide, ne se fût pas cru obligé de tenir parole à Andromaque plus qu'elle n'avait fait à lui-même réellement.

Remarquez, au surplus, que le poète laisse le spectateur dans l'ignorance de ce que devient Astyanax. Mais le spectateur n'y pense pas, tant il est distrait et comme étourdi par les grands coups tragiques qui se succèdent rapidement! Manzoni remarque avec justesse que, dans la pièce de Ra-

cine, Astyanax n'est qu'un moyen : aussi ne paraît-il point. Si Oreste demande sa mort, c'est pour amener Pyrrhus à la lui refuser. « La tragédie se dénoue sans que le sort d'Astyanax soit décidé. Il est, pour le moment, en sûreté avec sa mère; le peuple les a pris tous deux sous sa protection; mais le projet conçu par la Grèce entière d'immoler le fils d'Hector subsiste; la vie de l'enfant est toujours en danger : car ses ennemis sont toujours les plus forts, et les motifs qu'ils ont pu avoir de l'immoler sont plutôt renforcés qu'affaiblis, depuis que sa mère semble avoir trouvé un parti dans la Grèce même [1]. »

Au moment où le mariage de Pyrrhus avec Andromaque va s'accomplir, Hermione, furieuse de se voir honteusement délaissée, elle princesse de Sparte, pour cette Troyenne, dit à Oreste, toujours épris, que le seul moyen d'obtenir son cœur, c'est d'aller tuer Pyrrhus à l'autel dans le moment même de cet hyménée; Oreste obéit, fait tuer Pyrrhus; et, quand il vient chercher sa récompense, qui n'est autre qu'Hermione elle-même, celle-ci, en vraie femme, se retourne et lui dit :

Va, je te désavoue et tu me fais horreur!
Barbare, qu'as-tu fait? Avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie!
Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui

1. *Lettre sur l'Unité de temps et de lieu dans la tragédie.* — Né en 1784, Manzoni est mort en 1873.

Sans que tout votre sang se soulevât pour lui ?
Mais, parle, de son sort qui t'a rendu l'arbitre ?
Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? A quel titre ?
Qui te l'a dit ?

ORESTE.

Oh dieux ! Quoi ! ne m'avez-vous pas
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas ?

HERMIONE.

Ah ! fallait-il en croire une amante insensée ?
Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?
Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements,
Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments ?
Quand je l'aurais voulu, fallait-il y souscrire ?
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire[1] ?
Toi-même avant le coup me venir consulter,
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter ?
Que ne me laisses-tu le soin de ma vengeance ?
Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence ?
Voilà de ton amour le détestable fruit :
Tu m'apportais, cruel, le malheur qui te suit.
C'est toi dont l'ambassade, à tous les deux fatale,
L'a fait pour son malheur pencher vers ma rivale.
Nous le verrions encor nous partager ses soins,
Il m'aimerait peut-être ; il le feindrait du moins.
Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Épire :
Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
A toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre tel que toi !

Madame de Stael, dans son livre *de l'Allemagne*[2], nous donne, sur ce passage célèbre, un double ren-

1. Latinisme très usité au dix-septième siècle, pour *N'aurais-tu pas dû...* ? Cf. p. 180.

2. Livre II, chapitre 27.

seignement intéressant : « On dit que Le Kain, quand il récitait ces vers, appuyait sur chaque mot, comme pour rappeler à Hermione toutes les circonstances de l'ordre qu'il avait reçu d'elle. Ce serait bien vis-à-vis d'un juge; mais, quand il s'agit de la femme qu'on aime, le désespoir de la trouver injuste et cruelle est l'unique sentiment qui remplisse l'âme. C'est ainsi que Talma conçoit la situation. Un cri s'échappe du cœur d'Oreste, il dit les premiers mots avec force, et ceux qui suivent, avec un abattement toujours croissant : ses bras tombent, son visage devient en un instant plus pâle que la mort ; et l'émotion des spectateurs augmente à mesure qu'il semble perdre la force de s'exprimer. »

Remarquons, cependant, que toutes les éditions données du temps de Racine mettent une virgule après chaque mot : « Vous-même, ici, tantôt..; » ce qui ne semble pas donner tort à Le Kain; mais cette ponctuation n'est pas non plus inconciliable avec la manière de dire trouvée par Talma. C'est une question de mesure : il ne faut exagérer ni dans un sens ni dans l'autre.

Racine certainement ne connaissait pas Shakspeare, quoique celui-ci eût déjà donné toutes ses pièces ; mais tous deux connaissaient si bien les mouvements des passions, qu'ils se sont rencontrés à ce trait de vérité profonde. Le roi Jean, dans la pièce qui porte

son nom, dit à Hubert, assassin d'Arthur : « C'est toi qui l'as tué ! Je pouvais souhaiter sa mort ; mais toi, pourquoi le tuer ? » Et Hubert lui répond : « Quoi ! seigneur, n'est-ce pas vous-même qui me l'avez ordonné ? »

En résumé, dans cette tragédie de Racine, comme dans la plupart des autres pièces du même poète, il y a trois choses : 1° le sujet ancien imité, qui était formé déjà d'éléments divers ; 2° les mœurs et les sentiments modernes combinés avec ce sujet ancien ; 3° sous les formes et les modes propres à telle époque déterminée, il y a enfin la peinture de l'homme et de la femme, tels que les ont faits la nature et la civilisation.

Le succès de ce premier chef-d'œuvre de Racine fut éclatant, presque égal à celui du *Cid*. Et justement, comme *le Cid*, il marquait une ère nouvelle dans notre théâtre. C'était encore une tragi-comédie, mais d'un genre différent. Je ne veux pas dire que rien puisse être mis sur la même ligne que *le Cid*; je dis seulement qu'*Andromaque* était un nouveau type d'œuvre dramatique, d'une beauté particulière et d'un très haut prix.

Le hasard fit que cette pièce parut la même année que l'*Attila* de Corneille [1]. Le vieux

1. Un an après *le Misanthrope*, et l'année même de *Tartuffe*. Nous devons nous figurer tout cela ensemble. Quelle explosion de chefs-d'œuvre!

poète baissait, son jeune rival montait. La génération nouvelle immolait sans pitié l'un à l'autre. La malice humaine trouve plus commode et plaisant d'opposer des noms propres, d'exciter des rivalités, de se jeter tout d'un côté, ou tout de l'autre, que de juger avec mesure, de tenir la balance et d'en suivre les indications d'un œil attentif. Les deux camps qui s'étaient formés dès les représentations d'*Alexandre* continuèrent de faire des sorties et de s'attaquer; la guerre se poursuivit à chaque pièce de l'un et de l'autre poète. Les contemporains de Louis XIII restaient fidèles au poète de leurs belles années; ceux de la nouvelle Cour combattaient pour Racine, qui les représentait en les idéalisant. Le parti de Corneille se composait surtout des gens qui avaient été jeunes au temps de la Fronde : Saint-Évremond, madame de Sévigné, le duc et la duchesse de Longueville, et leur fille madame de Nemours; M. de Montausier et l'hôtel de Rambouillet; la grande Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans; Segrais, son gentilhomme ordinaire pendant vingt-quatre ans; à l'époque du mariage avec Lauzun, en 1672, folie dont il avait vivement combattu le projet, ayant rompu avec Mademoiselle et ayant été admis chez madame de La Fayette en qualité de secrétaire, il essaya de l'enrôler dans la coterie d'opposition au parti des nouveaux poètes, mais il n'y réussit point : elle admirait également Corneille et Racine, et son talent tenait de

l'un et de l'autre. Le grand Condé, quoique appartenant à la génération de la Fronde et vif admirateur de Corneille, était du parti de Racine, qui avait aussi pour lui le Roi, Madame, à qui il dédia cette tragédie d'*Andromaque;* les Mortemart, Vivonne, madame de Montespan et ses sœurs, madame de Thianges et l'abbesse de Fontevrault; le duc de Chevreuse; Colbert, à qui il dédia *Bérénice;* enfin tout le nouveau règne. Quoique Despréaux eût fait des avances, par quelques-uns de ses vers, à Segrais et à M. de Montausier, il ne rallia celui-ci que tard, et l'autre jamais.

Ajoutez à ce parti, outre Fontenelle, neveu de Corneille, le groupe des auteurs qui dataient de l'époque de Mazarin : Chapelain, Benserade, l'abbé Ménage, l'abbé Cotin, Conrart, Boyer, les renommées d'autrefois, qui ne se laissaient pas volontiers déposséder par les nouveaux-venus, Racine, Boileau, Molière, La Bruyère. La lutte contre chacune des œuvres de ces révolutionnaires littéraires, que nous appelons aujourd'hui classiques, fut ardente, longue, obstinée. Ils n'entrèrent que tard et difficilement à l'Académie; Molière n'y entra jamais. Sa profession de comédien y fut sans doute pour quelque chose, selon les préjugés d'alors; mais *Tartuffe* tout seul eût suffi à cette exclusion lors même que Molière n'eût fait que l'écrire. Aussi *Tartuffe* demeure-t-il la gloire de son nom et sa couronne incomparable. Tout ce groupe, qui est aujourd'hui en possession de

l'immortalité, était alors contesté, combattu, en train de se disputer le public. Corneille ne savait pas se défendre de quelque chagrin en voyant la faveur bruyante qui faisait fête à son jeune rival : il ne s'en taisait pas toujours; les officieux reportaient ses mots, parfois en les envenimant. Racine ripostait avec malice dans ses préfaces, — nous le verrons bientôt, — et ne gardait pas toujours autant de mesure et de respect qu'il eût fallu.

L'auteur d'*Attila* ressentit amèrement le triomphe croissant de l'auteur d'*Andromaque*. Nous avons entendu déjà ses plaintes à propos du succès d'*Alexandre*, dans sa réponse à Saint-Évremond. L'éclat d'*Andromaque* lui blessa les yeux encore plus grièvement, et il n'eut pas la force de retenir ses cris. Racine, naturellement, était enivré de joie et d'orgueil ; on le sent dans ses deux préfaces.

Il l'était aussi d'amour : mademoiselle Du Parc, dans le rôle d'Andromaque, écrit pour elle, eut un succès d'émotion et de larmes. Ce fut le dernier avant sa mort, qui eut lieu à la fin de l'année. Le rôle d'Hermione fut créé par mademoiselle Des Œillets. J'ajoute tout de suite que, trois ans après, en 1670, il fut repris par la Champmeslé ; et elle y fut si pathétique, qu'elle toucha le cœur de Racine, assez facile à toucher, et le consola rapidement de la mort de Marquise tant pleurée.

Louis XIV disait que, pour remplir parfaitement le rôle d'Hermione, il eût fallu que mademoiselle

Des Œillets jouât les deux premiers actes, et la Champmeslé les autres: car l'une jouait plus finement, l'autre avec plus de passion.

Cet idéal que rêvait le Roi fut réalisé au siècle suivant par Adrienne Lecouvreur qui, selon les auteurs de *l'Histoire du Théâtre Français*, « a réuni, à elle seule, et au plus haut degré de perfection, les talents de la Des Œillets et de la Champmeslé ».

Il y a, dans les *Mémoires* de mademoiselle Clairon, une intéressante analyse du rôle d'Hermione. Vous me permettrez d'en détacher quelques lignes: « Ce rôle, dit-elle, offre continuellement le danger de ne pas atteindre le but ou de le dépasser. Le caractère en est passionné, sans être tendre; il est furieux, et point méchant; il est noble et fier, et se permet cependant de la séduction et de la dissimulation avec Oreste et de l'atrocité avec Pyrrhus... Tout ce que j'ai cherché de ressources dans mon physique et dans mes réflexions pour tâcher d'atteindre à la beauté de ce rôle, pour y soutenir le caractère sans altérer la fraîcheur de l'âge, est un de mes plus pénibles travaux... Dans tout ce qui peint l'amour d'Hermione, il faut soigneusement éviter les tons plus touchants, la physionomie simple et douce, qui caractérisent les âmes tendres, et, dans son emportement, s'éloigner autant qu'il est possible des élans sûrs, fermes, de la femme expérimentée, telle par exemple que Roxane dans *Bajazet*. »

Ce beau rôle d'Hermione fut le premier que mademoiselle Rachel créa au Théâtre-Français, en juin 1838. Et ce fut aussi le dernier qu'elle y joua, le 23 juillet 1855. Peut-être que, se sentant déjà mortellement atteinte, après ce funeste voyage aux États-Unis, elle trouva une sorte de mélancolique plaisir à faire ses adieux au public parisien dans ce même rôle où elle lui était apparue pour la première fois, si peu d'années auparavant, jeune, encore inconnue de lui, et d'elle-même.

Nous avons appelé *Andromaque* la tragi-comédie de l'amour. M. Ferdinand Brunetière, dans une étude sur Marivaux, émet une idée qui confirme la nôtre, quand il fait observer que « la comédie de Marivaux, c'est la tragédie de Racine transportée de l'ordre de choses où les événements se dénouent par la trahison et la mort, dans l'ordre de choses où les complications se dénouent par le mariage. Au fond, dit-il, *Andromaque*, n'est-ce pas une double inconstance, Pyrrhus infidèle à l'amour d'Hermione, comme Hermione est parjure à l'amour d'Oreste[1] ? »

Un autre rapprochement achèvera de faire voir que cette pièce, au fond, est bien une comédie sous une tragédie. Outre la petite pièce des *Rico-*

1. *Nouvelles Études critiques sur l'Histoire de la littérature française*, p. 145.

chets, rappelée tout à l'heure, n'est-ce pas sur un thème analogue qu'Alfred de Musset a écrit le proverbe en vers où l'abbé Annibal, nouvel Oreste, tire pour un autre *les Marrons du feu*[1] ? Hermione y est devenue la Camargo. Pour obéir à la danseuse, l'abbé assassine Rafaël ; et, quand il vient chercher sa récompense, la diva se moque de lui et le chasse. C'est la même scène que celle d'Hermione et d'Oreste, mais transposée :

Chez la Camargo. — La Camargo est à son clavecin, en silence ; on entend frapper à petits coups.

CAMARGO.

Entrez !

L'abbé entre. Il lui présente son poignard. La Camargo le considère quelque temps, puis se lève.

A-t-il souffert beaucoup?

L'ABBÉ.

Bon ! c'est l'affaire
D'un moment.

CAMARGO.

Qu'a-t-il dit ?

L'ABBÉ.

Il a dit que la terre
Tournait.

CAMARGO.

Quoi ! rien de plus?

L'ABBÉ.

Ah !... Qu'il donnait son bien
A son bouffon Pippo.

1. *Contes d'Espagne et d'Italie*, 1829.

CAMARGO.

Quoi! rien de plus?

L'ABBÉ.

Non, rien.

CAMARGO.

Il porte au petit doigt un diamant. De grâce,
Allez me le chercher.

L'ABBÉ.

Je ne le puis.

CAMARGO.

La place
Où vous l'avez laissé n'est pas si loin.

L'ABBÉ.

Non, mais
Je ne le puis.

CAMARGO.

Abbé, tout ce que je promets,
Je le tiens.

L'ABBÉ.

Pas ce soir.

CAMARGO.

Pourquoi?

L'ABBÉ.

Mais...

CAMARGO.

Misérable,
Tu ne l'as pas tué.

L'ABBÉ.

Moi! que le Ciel m'accable
Si je ne l'ai pas fait, Madame, en vérité!

CAMARGO.

En ce cas, pourquoi non?

L'ABBÉ.

Ma foi! je l'ai jeté
Dans la mer.

CAMARGO.

Quoi! ce soir, dans la mer?

L'ABBÉ.

Oui, Madame.

CAMARGO.

Alors, c'est un malheur pour vous: car, sur mon âme,
Je voulais cet anneau.

L'ABBÉ.

Si vous me l'aviez dit
Au moins...

CAMARGO.

Et sur quoi donc t'en croirai-je, maudit?
Sur quel honneur vas-tu me jurer? Sur laquelle
De tes deux mains de sang? Où la marque en est-elle?
La chose n'est pas sûre, et tu te peux vanter.
Il fallait lui couper la main, et l'apporter.

L'ABBÉ.

Madame, il faisait nuit, la mer était prochaine,
Je l'ai jeté dedans.

CAMARGO.

Je n'en suis pas certaine.

L'ABBÉ.

Mais, Madame, ce fer est chaud, et saigne encor.

CAMARGO.

Ni le sang ni le feu ne sont rares.

L'ABBÉ.

Son corps
N'est pas si loin, Madame, il se peut qu'on se charge...

CAMARGO.

La nuit est trop épaisse, et l'Océan trop large.

L'ABBÉ.

Mais, je suis pâle, moi ! tenez.

CAMARGO.

Mon cher abbé,
L'étais-je pas ce soir quand j'ai joué Thisbé
Dans l'opéra ?

L'ABBÉ.

Madame, au nom du ciel !...

CAMARGO.

Peut-être
Qu'en y regardant bien, vous l'aurez. — Ma fenêtre
Donne sur la mer.

Elle sort.

L'ABBÉ.

Mais... — Elle est partie, ô Dieu !
J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu,
J'ai taché mon pourpoint, et l'on me congédie ! —
C'est la moralité de cette comédie [1].

La pièce se termine par ce ricanement. L'ironie fait ici l'effet d'une goutte d'acide qui troue l'étoffe. Est-elle moins terrible que la fureur d'Oreste ? Le ton seul est autre. C'est une simple

1. On pourra aussi rapprocher la Camargo de Roxane, et étudier les différences de l'une et de l'autre, dans une situation qui est la même.

transposition, un changement de clef. « La théorie romantique, dit Stendhal, n'est autre que celle qui a servi de poétique à Homère, à Sophocle, au Dante, à l'Arioste et au Tasse... Voici la théorie romantique : il faut que chaque peuple ait une littérature particulière, et modelée sur son caractère particulier, comme chacun de nous porte un habit modelé pour sa taille particulière[1]. » Non seulement chaque peuple, mais chaque génération. Celle de Racine était plus sensible au sérieux ; la nôtre, à l'ironie.

Maintenant rechangeons de clef, et écoutons ce que dit Oreste, après qu'Hermione l'a laissé là, écrasé d'injustes malédictions :

ORESTE.

Que vois-je ? est-ce Hermione ? Et que viens-je d'entendre ?
Pour qui coule le sang que je viens de répandre ?
Je suis, si je l'en crois, un traître, un assassin.
Est-ce Pyrrhus qui meurt ? Et suis-je Oreste enfin ?
Quoi ! j'étouffe en mon cœur la raison qui m'éclaire,
J'assassine à regret un roi que je révère,
Je viole en un jour les droits des souverains,
Ceux des ambassadeurs, et tous ceux des humains,
Ceux même des autels, où ma fureur l'assiège ;
Je deviens parricide, assassin, sacrilège ;
Pour qui ? pour une ingrate, à qui je le promets,
Qui même, s'il ne meurt, ne me verra jamais,
Dont j'épouse la rage !... Et, quand je l'ai servie,
Elle me redemande et son sang et sa vie !

1. *Racine et Shakspeare*, 1824, pages 233 et 247.

Elle l'aime! et je suis un monstre furieux!
Je la vois pour jamais s'éloigner de mes yeux!
Et l'ingrate en fuyant me laisse pour salaire
Tous les noms odieux que j'ai pris pour lui plaire!

Racine, comme Alfred de Musset, transpose dans le ton qui convient le mieux au public du temps. C'est ce qu'avait fait déjà Euripide, c'est ce que fit Shakspeare, c'est ce que fera Voltaire. Les générations successives demandent et inventent sans cesse des airs nouveaux sur les sentiments éternels.

J'ai dit que le poète dédia cette pièce à Madame, belle-sœur du Roi; voici les premières lignes de sa dédicace :

« MADAME,

» Ce n'est pas sans sujet que je mets votre illustre nom à la tête de cet ouvrage. Et de quel autre nom pourrais-je éblouir les yeux de mes lecteurs, que de celui dont mes spectateurs ont été si heureusement éblouis? On savait que Votre Altesse Royale avait daigné prendre soin de la conduite de ma tragédie; on savait que vous m'aviez prêté quelques-unes de vos lumières pour y ajouter de nouveaux ornements; on savait enfin que vous l'aviez honorée de quelques larmes dès la première lecture que je vous en fis. Pardonnez-moi, MADAME, si j'ose me vanter de cet heureux commencement de sa destinée... »

Cette princesse, qui devait mourir si tôt après, à vingt-six ans, eut la gloire de patronner Racine et Molière. Elle appartenait à une génération moins montée de ton que la précédente. Par sa nature, son caractère, sa vie, elle était faite pour goûter la tragi-comédie de l'amour. Nous aurons à le faire voir, à propos de *Bérénice*.

C'est à dater d'*Andromaque* que Racine est lui-même, quittant décidément les errements de ses devanciers. Ici commencent à se marquer les différences entre le génie et l'art de chacun des deux grands poètes du théâtre français au dix-septième siècle. La langue de Corneille va par grands coups, par éclairs; son style est unique : on passe par-dessus les inégalités et les incorrections. La langue de Racine est d'un art extrêmement neuf, savant et fin, qui, par cette finesse même, voile sa force et sa grandeur aux esprits moins délicats ou inattentifs, mais charme les gens de goût, amoureux des modulations à la fois éclatantes et paisibles. Personne n'est plus hardi que Racine en fait de style; « seulement il évite le choc et la surprise : il est jaloux de ménager l'effet d'harmonie continue [1]. » Son procédé qui est celui du grand art, consiste à dissimuler les hardiesses, au lieu de les étaler. Pour être sentie aujourd'hui, cette langue demande des auditeurs très cultivés et en quelque sorte ini-

1. Edmond Scherer, *Études*, tome VII, p. 391.

tiés : la perfection même est cause que le commun des auditeurs ou des lecteurs n'en est pas frappé Aucun détail ne tire l'œil et ne dérobe l'attention due à l'idée. Les nuances sont variées, riches, mais fondues comme chez les Grecs et chez Mozart; les images, neuves, ingénieuses, utiles à la pensée, jamais forcées, jamais puériles ou égoïstes. L'élégance de ce style n'en exclut nullement la familiarité, ni même la rudesse, lorsque cela est nécessaire. Quant à la versification on y admire une souplesse qui n'a jamais été dépassée : aucun mouvement, aucune coupe, aucun enjambement n'est mis au hasard; il n'en est pas un qui ne signifie quelque chose, qui ne concoure à exprimer le sentiment. Tel est le juste usage de la vraie liberté. Lorsque les métaphores, au contraire, loin de servir à mettre l'idée en lumière, l'éclipsent de leur éclat, c'est la même faute que si, dans un opéra, l'accompagnement de l'orchestre, au lieu de soutenir les voix ou la mélodie, les couvre et les opprime. Ce que Boileau dit de la rime :

La rime est une esclave et ne doit qu'obéir,

peut se dire aussi de la métaphore : elle ne doit qu'obéir à l'idée. On peut concevoir que, dans la poésie lyrique, les images prennent un peu le dessus parfois, à cause que dans la poésie lyrique c'est ordinairement la personne même du poète qui

éclate en figures ; mais dans le style du théâtre les métaphores ne doivent hausser le ton que si le drame l'exige et devient lyrique pour quelques instants. C'est là que les Stances mêmes étaient admises, dans ces pièces où la raison gouvernait l'imagination, sans lui ôter rien de ses droits.

La différence entre les deux grands poètes tragiques du dix-septième siècle se marque encore plus dans le fond que dans la forme. Les deux pôles de l'œuvre dramatique, telle qu'ils la conçoivent, sont la passion et le devoir. D'une part la fatalité des entraînements intérieurs, de l'autre la liberté morale, voilà les adversaires qui sont aux prises, voilà le duel qui est au fond de leur tragédie noble et élevée. Mais, chez Corneille, c'est ordinairement la liberté morale qui est victorieuse ; chez Racine, le plus souvent, c'est la fatalité des passions. Le duel n'est certes pas moins vif, ni moins émouvant, chez l'un que chez l'autre, quelle qu'en soit l'issue ; seulement l'émotion dernière qu'on remporte de chez Corneille est plus haute, plus salutaire, plus tonique, parce que le triomphe du devoir sur la passion exalte les âmes et les ravit dans l'idéal. Nous devenons pour un moment, du moins en imagination, des héros comme ceux que nous applaudissons. « Le monde, dit Nicole, est rempli de gens qui aiment la générosité pour les autres, et la sûreté pour eux. » Aux pièces de Corneille, par une illusion charmante, nous sommes des héros, et

sûreté. Mais, quoique nous ne fassions point du tout ce calcul, et que nous soyons dupes de cette illusion, cependant elle n'est pas stérile : si elle ne féconde pas nos âmes, elle les échauffe; elle nous inspire des sentiments généreux; pour quelques heures elle nous donne des ailes. — Il y a dans Racine plus de variété et de vérité humaine, un pathétique plus flexible et plus abondant: il excelle à faire pleurer, à déchirer les cœurs et à les retourner, comme le soc fend et retourne les glèbes; il est vrai peut-être qu'au même instant le sillon ouvert par sa poésie reçoit d'elle la semence des passions. De sorte que Corneille guérit les âmes et leur fait du bien, tandis que Racine se contente de les agiter délicieusement. Celui-ci nous donne une volupté noble, l'autre nous communique la vertu. Chez lui les personnages sympathiques sont aussi les personnages énergiques; chez Racine ces deux qualités sont ordinairement séparées : il en résulte que celui-ci est moins hautement dramatique que l'autre et moins saisissant. Les personnages de l'un sont plus francs, plus roides, plus magnanimes et plus grandioses; plus emphatiques aussi; ceux de l'autre sont plus mesurés, plus nuancés, plus près de la réalité, moins frappants, moins enlevants. Corneille a plus de génie, Racine a plus d'art.

QUATRIEME LEÇON

ARISTOPHANE, *LES GUÊPES.*

RACINE, *LES PLAIDEURS.*

Si quelque chose peut mettre en lumière la flexibilité de l'esprit de Racine, c'est la farce des *Plaideurs* survenant en 1668, après *Andromaque* et avant *Britannicus*. Cela fait voir aussi peut-être la singulière légèreté de son cœur : car cette bouffonnerie l'occupe et l'amuse l'année même de la mort de mademoiselle Du Parc, au convoi de laquelle il pleurait si fort.

On a dit que le souvenir de son procès au sujet du prieuré de l'Épinaye lui avait inspiré cette comédie. En tout cas, il n'y fait pas la moindre allusion dans sa préface. « Quand je lus

Guêpes d'Aristophane, dit-il, je ne songeais guère que j'en dusse faire les *Plaideurs*. J'avoue qu'elles me divertirent beaucoup, et j'y trouvai quantité de plaisanteries qui me tentèrent d'en faire part au public ; mais c'était en les mettant dans la bouche des Italiens, à qui je les avais destinées, comme une chose qui leur appartenait de plein droit. Le juge qui saute par les fenêtres, le chien criminel, et les larmes de sa famille, me semblaient autant d'incidents dignes de la gravité de Scaramouche. Le départ de cet acteur interrompit mon dessein, et fit naître l'envie à quelques-uns de mes amis de voir sur notre théâtre un échantillon d'Aristophane. Je ne me rendis pas à la première proposition qu'ils m'en firent : je leur dis que, quelque esprit que je trouvasse dans cet auteur, mon inclination ne me porterait pas à le prendre pour modèle si j'avais à faire une comédie ; et que j'aimerais beaucoup mieux imiter la régularité de Ménandre et de Térence, que la liberté de Plaute et d'Aristophane. On me répondit que ce n'était pas une comédie qu'on me demandait, et qu'on voulait seulement voir si les bons mots d'Aristophane auraient quelque grâce dans notre langue. Ainsi, moitié en m'encourageant, moitié en mettant eux-mêmes la main à l'œuvre, mes amis me firent commencer une pièce qui ne tarda guère à être achevée. »

Ces amis dont il parle sont apparemment Boileau, le poète, et son frère Boileau, le greffier du Palais,

qui lui fournirent plusieurs traits pour sa comédie. Elle se compose donc de quelques allusions contemporaines, peut-être aussi des souvenirs personnels que nous venons de rappeler, mais principalement d'imitations littéraires. J'indiquerai d'abord celles-ci, en parcourant la pièce d'Aristophane.

La comédie *ancienne*, à Athènes, était essentiellement politique. Aristophane, très réactionnaire comme nous dirions aujourd'hui, essaye, dans sa pièce des *Guêpes*, de tourner en ridicule une des institutions de son pays. Dans la démocratie athénienne tous les citoyens, dès l'âge de trente ans, remplissaient à tour de rôle les fonctions de juges, ou plutôt de jurés : c'était le suffrage universel appliqué à la justice. Sur vingt mille citoyens, il y en avait toujours six mille occupés à cela dans les dix tribunaux d'Athènes. — A peu près de même, en France sous l'ancien régime, comme le remarque Tocqueville, « le nombre de ceux qui s'occupaient soit à juger, soit à exécuter les arrêts des juges, était immense; toute la bourgeoisie tenait de près ou de loin aux tribunaux[1]. »

A Athènes, ces fonctions étaient d'abord gratuites. Plus tard les citoyens-juges, comme ces fonctions leur prenaient beaucoup de temps, reçurent, sous Périclès, une petite indemnité,

1. *L'Ancien Régime et la Révolution.*

Certes, plus je médite, et moins je me figure
Que vous m'osiez compter pour votre créature,
Vous, dont j'ai pu[1] laisser vieillir l'ambition
Dans les honneurs obscurs de quelque légion,
Et moi, qui sur le trône, si suivi mes ancêtres,
Moi, fille, femme, sœur et mère de vos maîtres!
Que prétendez-vous donc?...
Etc.

Le vieux soldat reçoit l'orage sans plier; il répond avec calme et avec noblesse. Puis il se retire en voyant arriver Britannicus éperdu qui vient d'apprendre l'attentat nocturne de l'Empereur contre Junie et invoque l'appui d'Agrippine. Elle le lui promet. La question est de savoir qui l'emportera du fils ou de la mère, comme de Catherine de Médicis ou de Charles IX, pour la Saint-Barthélemy. C'est là le fond du drame.

Vous aurez sans doute remarqué tout à l'heure, dans la première scène, ce trait si simple et si fort :

Britannicus le gêne, Albine...

C'est qu'en effet la vue de celui qu'on a dépouillé de son héritage est un vivant reproche, qu'on doit désirer de voir disparaître. De là à le supprimer si l'on peut, pour une nature criminelle il n'y a qu'un pas : on espère que le remords sera moindre quand on sera débarrassé de cette vue.

1. Latinisme très usité au dix-septième siècle, et dont nous avons déjà noté un exemple, ci-dessus, page 121. C'est-à-dire : *dont j'aurais pu.*

Voilà l'instinct secret; et, comme dit Shakspeare, « c'est la cause, c'est la cause, ô mon âme! » Mais, outre cette cause, cachée dans les replis intimes du cœur, il faut l'occasion, le mobile déterminant. Voici d'abord l'occasion et le mobile indiqués par Tacite, nous verrons ensuite ce que Racine en a fait.

« Pendant les fêtes de Saturne, les deux frères jouaient avec des jeunes gens de leur âge, et dans un de ces jeux on tirait au sort la royauté: elle échut à Néron. Celui-ci, après avoir fait aux autres des commandements dont ils pouvaient s'acquitter sans embarras, ordonne à Britannicus de se lever, de s'avancer et de chanter quelque chose. Il comptait faire rire aux dépens d'un enfant, étranger aux réunions les plus sobres, et plus encore aux orgies de l'ivresse. Britannicus, sans se déconcerter, chanta des vers qui faisaient allusion à sa situation, celle d'un jeune prince écarté du rang suprême et du trône paternel. On fut touché et l'émotion se laissa voir, parce que la nuit et la liberté du festin avaient banni la feinte. Néron comprit l'allusion poignante, et sa haine en redoubla. Agrippine, par ses menaces, ne fit qu'en hâter les effets. Nul crime dont on pût accuser Britannicus, et Néron n'osait publiquement commander le meurtre d'un frère : il résolut de frapper en secret, et fit préparer du poison. L'agent qu'il choisit fut Julius Pollio, tribun d'une cohorte prétorienne, qui

avait sous sa garde une certaine Locuste, condamnée pour empoisonnement et fameuse par nombre de crimes. Dès longtemps on avait eu soin de ne placer auprès de Britannicus que des hommes à qui rien n'était sacré. Un premier breuvage lui fut donné par ses gouverneurs eux-mêmes. Mais les entrailles s'en délivrèrent, soit que le poison fût trop faible, soit qu'on l'eût mitigé pour qu'il ne tuât pas sur-le-champ. Néron, impatient de cette lenteur dans le crime, menace le tribun, ordonne le supplice de l'empoisonneuse, se plaignant que, pour prévenir de vaines rumeurs et se ménager une issue, ils retardassent sa sécurité. Ils lui promettent alors un poison qui tuera aussi vite que le fer. Composé de substances d'une violence éprouvée, on le distilla auprès de la chambre de Britannicus. L'usage était que les fils des princes mangeassent, assis avec les autres nobles de leur âge, sous les yeux de leurs parents, à une table séparée et plus frugale. Britannicus était à l'une de ces tables. Comme il ne mangeait et ne buvait rien qui n'eût été goûté par un esclave de confiance, et qu'on ne voulait ni manquer à cette coutume, ni déceler le crime par deux morts à la fois, voici ce qu'on imagina. Un breuvage sans rien de nuisible, et goûté par l'esclave, fut servi à Britannicus, mais trop chaud pour qu'il pût le boire. Alors on y mit de l'eau pour le rafraîchir, et c'est dans cette eau qu'était le poison. Il circula si rapi-

dement dans ses veines, qu'il lui ravit en même temps la parole et la vie. Tout se trouble autour de lui : les moins prudents s'enfuient; ceux dont la pensée pénètre plus avant demeurent immobiles, les yeux attachés sur l'Empereur, qui, toujours penché sur son lit et faisant semblant de ne se douter de rien, dit que cela arrivait souvent, et avait pour cause l'épilepsie dont Britannicus était atteint depuis l'enfance; que peu à peu la vue et le sentiment lui reviendraient. Pour Agrippine, elle essayait en vain de maîtriser son visage : la frayeur et le trouble de son âme éclataient si visiblement qu'on la jugea aussi étrangère à ce crime que l'était Octavie, sœur du jeune prince. Agrippine, ne effet, voyait dans cette mort la chute de son dernier appui, et un présage du parricide. Octavie, elle aussi, quoique si jeune, avait déjà appris à cacher sa douleur, sa tendresse, tous les mouvements de son âme. Aussi, après un moment de silence, la gaieté du festin recommença[1]. »

Les restes de Britannicus furent mis sur un bûcher funèbre dans la nuit même qui suivit ce festin. Sénèque et Burrhus, quelques jours après, acceptèrent une part des terres et des maisons du jeune prince, sans songer que c'était en accepter une aussi dans le crime de sa mort.

1. *Annales*, l. XIII, chap. XV et XVI.

Tels sont, dans Tacite, l'occasion et le mobile déterminants. Racine, jugeant que ses contemporains ne pourraient supporter un tel degré d'horreur, a été obligé de substituer un autre ressort : celui de l'amour et de la jalousie. C'est pour cela qu'il a donné deux années de plus à Britannicus, et qu'il a modifié aussi le personnage de Junie, qui, dans l'histoire, était une sorte de coquette et avait déjà été mariée. Pour mieux dire, il n'en a gardé que le nom, et a fait de Junie la jeune fille pure dont les nobles sentiments jettent quelque grâce dans ce drame sombre, et excitent la sympathie et la pitié dans l'âme des spectateurs. Néron est donc amoureux, et rival jaloux de Britannicus. Que Junie reste fidèle à celui-ci, et Néron le fera périr.

> D'autant plus malheureux qu'il aura su lui plaire !
> Narcisse, il doit plutôt souhaiter sa colère :
> Néron impunément ne sera pas jaloux !

Voilà comment le drame se pose. Cependant l'Empereur essaye d'un supplice, qui peut le dispenser d'un autre : il veut que ce soit Junie elle-même qui ôte tout espoir à Britannicus ; qu'elle lui dise de renoncer à elle, et qu'il y renonce en effet; autrement, il est perdu. Tel est son ordre: et, pour s'assurer de l'effet, il déclare à Junie qu'il va assister à l'entrevue sans se montrer. C'est un moyen de comédie, mais l'effet en est tragique. Nous retrouverons le même moyen em-

ployé dans *Mithridate*, avec le même effet. Ainsi, dans Racine comme dans Corneille, le mélange tragi-comique, qu'on appelle aujourd'hui le drame, reparaît malgré tout, parce qu'il est conforme à la nature, en dépit des règles arbitraires et des étroites théories.

Junie et Britannicus sont des personnages de second plan; mais, outre qu'ils excitent la sympathie par leur jeunesse, leur sincérité, leurs malheurs passés, leur péril présent, il faut surtout considérer ce point que leur amour est le grand ressort de l'action, à cause de la fureur jalouse qu'il excite dans l'âme de Néron.

Junie, sachant que l'Empereur caché l'observe et l'écoute, garde une attitude réservée et froide envers celui qu'elle aime, qu'elle veut sauver et qu'elle n'a aucun moyen d'avertir. Plus tard, seule avec lui pour un instant, elle répond à ses tendres reproches et le console en lui révélant le secret de cette froideur. Britannicus, dans sa reconnaissance, se jette à ses pieds, Néron survient et le surprend. Encore un moyen de comédie, mais encore un effet tragique, comme tout à l'heure. La scène est très belle, bien française, bien humaine. Néron, tout-puissant et jaloux, donne à sa fureur la forme de l'ironie; le jeune amant, dans sa joie triomphante, le brave et le blesse; c'est un duel à mort. L'ironie, d'un côté, doublée de la toute-puissance; la haine de l'autre, une haine généreuse et imprudente, qui

ne ménage rien, sont les deux épées qui se froissent et dont chaque coup fait une plaie. « Si Néron avait tout d'abord laissé éclater sa colère, la scène se terminait brusquement, sans que Britannicus eût le temps d'ouvrir la bouche. Le poète, grâce à son habile artifice, a pu dessiner fièrement la figure du jeune prince, et les insultes que celui-ci lance à Néron, en présence de Junie, expliquent et précipitent son arrêt de mort »[1].

Le poète a su aussi trouver un équivalent de cette chanson ou de ce couplet[2] dont parle Tacite, et de l'allusion faite par le jeune prince au trône que Néron lui a pris.

NÉRON.

Je conçois vos bontés par ses remerciments,
Madame : à vos genoux je viens de le surprendre.
Mais il aurait aussi quelque grâce à me rendre :
Ce lieu le favorise, et je vous y retiens
Pour lui faciliter de si doux entretiens.

BRITANNICUS.

Je puis mettre à ses pieds ma douleur ou ma joie
Partout où sa bonté consent que je la voie;
Et l'aspect de ces lieux où vous la retenez
N'a rien dont mes regards doivent être étonnés.

NÉRON.

Et que vous montrent-ils qui ne vous avertisse
Qu'il faut qu'on me respecte et que l'on m'obéisse?

1. N. M. Bernardin, *Théâtre complet de Jean Racine*, tome II, p. 227.

2. C'était probablement ce qu'on nommait *canticum*, un monologue de tragédie.

BRITANNICUS.

Ils ne nous ont pas vus l'un et l'autre élever,
Moi pour vous obéir, et vous pour me braver;
Et ne s'attendaient pas, lorsqu'ils vous virent naître,
Qu'un jour Domitius me dût parler en maître.

NÉRON.

Ainsi par le destin nos vœux sont traversés:
J'obéissais alors, et vous obéissez.
Si vous n'avez appris à vous laisser conduire,
Vous êtes jeune encore, et l'on peut vous instruire.

BRITANNICUS.

Et qui m'en instruira ?

NÉRON.

Tout l'empire à la fois,
Rome.

BRITANNICUS.

Rome met-elle au nombre de vos droits
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,
Les emprisonnements, le rapt, et le divorce ?

NÉRON.

Rome ne porte point ses regards curieux
Jusque dans des secrets que je cache à ses yeux.
Imitez son respect.

BRITANNICUS.

On sait ce qu'elle en pense.

NÉRON.

Elle se tait du moins : imitez son silence.

BRITANNICUS.

Ainsi Néron commence à ne se plus forcer.

NÉRON.

Néron de vos discours commence à se lasser.

BRITANNICUS.

Chacun devait bénir le bonheur de son règne.

NÉRON.

Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne.

BRITANNICUS.

Je connais mal Junie, ou de tels sentiments
Ne mériteront pas ses applaudissements.

NÉRON.

Du moins, si je ne sais le secret de lui plaire,
Je sais l'art de punir un rival téméraire.

BRITANNICUS.

Pour moi, quelque péril qui me puisse accabler,
Sa seule inimitié peut me faire trembler.

NÉRON.

Souhaitez-la: c'est tout ce que je puis vous dire.

BRITANNICUS.

Le bonheur de lui plaire est le seul où j'aspire.

NÉRON.

Elle vous l'a promis, vous lui plairez toujours.

BRITANNICUS.

Je ne sais pas du moins épier ses discours.
Je la laisse expliquer sur tout ce qui me touche,
Et ne me cache point pour lui fermer la bouche.

NÉRON.

Je vous entends. Hé bien, gardes !... [1].

Croirait-on que l'acte où se trouve une scène si dramatique et si brillante, si bien faite pour ravir tous les cœurs généreux, soit celui dans lequel, au dire

1. Acte III, scène VIII.

de Boursault, « il semble que l'auteur se soit lassé de travailler, » [1] et où la pièce languisse ?

Junie se jette entre les deux rivaux, et Néron se contente pour le moment de donner ordre que l'on garde Britannicus prisonnier dans l'appartement d'Octavie, sa sœur. Mais on sent bien que, dès cet instant, celui qui a dérobé à Britannicus le trône, et qui a vainement essayé de lui prendre Junie, jure la perte de son heureux rival.

Toutefois, comme il est naturellement faux, il ne se refusera pas à une réconciliation avec lui, proposée par Agrippine dans la grande entrevue d'éclaircissement enfin obtenue par elle. Cette entrevue que la mère cherchait dès la première scène de la pièce et qui n'arrive qu'au quatrième acte parce que Néron se dérobait toujours, est la scène capitale comme tableau d'histoire: Racine y a condensé, sous forme dramatique, toute la sub-

1. Relation de la première représentation de *Britannicus*, au commencement du petit roman de Boursault intitulé : *Artémise et Poliante*. « Le premier acte, dit-il, promet quelque chose de fort beau, et le second même ne le dément pas; mais au troisième il semble que l'auteur se soit lassé de travailler; et le quatrième, qui contient une partie de l'histoire romaine, et qui, par conséquent, n'apprend rien qu'on ne puisse voir dans Florus et dans Coëffeteau, ne laisserait pas de faire oublier qu'on s'est ennuyé au précédent, si, dans le cinquième, la façon dont Britannicus est empoisonné, et celle dont Junie se rend Vestale, ne faisaient pitié. Au reste, si la pièce n'a pas eu tout le succès qu'on s'en était promis, ce n'est pas faute que chaque acteur n'ait triomphé dans son personnage.... »

stance de Tacite, en un style plein de force et de beauté.

Représentez-vous bien la situation. Après une première entrevue courte et évasive, qui s'est passée hors de la scène, l'Empereur a fait retenir sa mère au palais, de gré ou de force : il l'a, pour dire le mot, fait mettre aux arrêts, comme Britannicus ; cela est indiqué après la grande scène de tout à l'heure entre les deux rivaux, à la fin du troisième acte; Néron dit à Burrhus :

Qu'on sache si ma mère est encore en ces lieux,
Burrhus : dans ce palais, je veux qu'on la retienne,
Et qu'au lieu de sa garde on lui donne la mienne.

BURRHUS.

Quoi, Seigneur, sans l'ouïr? Une mère !

NÉRON.

Arrêtez :
J'ignore quel projet, Burrhus, vous méditez;
Mais, depuis quelques jours, tout ce que je désire
Trouve en vous un censeur prêt à me contredire.
Répondez-m'en, vous dis-je ; ou, sur votre refus,
D'autres me répondront et d'elle et de Burrhus.

Par cette fin du troisième acte tout est bien noué et serré ; le caractère de Néron éclate : il a fait arrêter son frère parce qu'il est aimé de Junie ; sa mère parce qu'elle favorise leur amour ; il menace de faire arrêter aussi son gouverneur qui essaye de le modérer ; on sent bien que le moment psychologique

arrive, où le tyran va se débarrasser de tout ce qui entrave son naturel féroce :

> Son innocence enfin commence à lui peser.

Il veut premièrement se soustraire à la tutelle de sa mère et au joug de ses bienfaits :

> Et c'est pour m'affranchir de cette dépendance
> Que je la fuis partout, que même je l'offense,

a-t-il dit à la seconde scène du deuxième acte. Voici donc qu'enfin la mère et le fils vont se rencontrer pour la première fois devant le spectateur, et que l'explication, depuis longtemps cherchée par elle et évitée par lui, est imminente. Au moment où cette entrevue va commencer, Burrhus, fidèle au rôle que lui donne Racine, engage respectueusement Agrippine à la modération :

> Défendez-vous, Madame, et ne l'accusez pas.
> Quoiqu'il soit votre fils, et même votre ouvrage,
> Il est votre Empereur...

Agrippine interrompt brusquement ce donneur de conseils, dès qu'elle voit paraître son fils : « Qu'on me laisse avec lui. » Burrhus se retire.

Quoique ce soit l'Empereur qui donne audience à sa mère, et qu'elle vienne là en accusée pour se défendre et se justifier, c'est elle, habituée à

commander, qui s'assied la première, et l'invite à s'asseoir :

Approchez-vous, Néron, et prenez votre place...

Vauvenargues, là-dessus, fait cette remarque très juste: « Si elle eût dit, comme Cornélie :

Néron, car le Destin, que dans tes fers je brave,
Me fait ta prisonnière, et non pas ton esclave,
Et tu ne prétends pas qu'il m'abatte le cœur
Jusqu'à te rendre hommage et te nommer Seigneur,...

alors je ne doute pas que bien des gens n'eussent applaudi à ces paroles et ne les eussent trouvées fort élevées. » Et cependant ces quatre vers de Corneille ne sont que déclamatoires. Celui d'Agrippine est si simple et si vrai, que cette vérité même fait qu'il échappe aux oreilles inattentives. Il en est souvent ainsi dans Racine. Pareillement dans Molière. Lorsque, par exemple, Frosine prédit à Harpagon qu'il vivra cent ans, et plus encore, qu'il passera « les six-vingts », enfin qu'il « enterrera ses enfants, et les enfants de ses enfants, » — « Tant mieux! » répond tranquillement le bonhomme. Et presque personne ne prend garde à ce mot d'un égoïsme si naïf et si vrai !

Permettez-moi de lire d'abord la première moitié de cette scène: ... (Acte IV, scène II.)

J'ai le regret d'indiquer seulement (faute de temps) la seconde moitié, la réponse insolente de Néron, puis la réplique pathétique et oratoire

d'Agrippine, la grande comédie des larmes et la menace indirecte qu'elle y mêle habilement pour finir :

J'ai fait ce que j'ai pu : vous régnez, c'est assez.
Avec ma liberté que vous m'avez ravie,
Si vous le souhaitez, prenez encor ma vie,
Pourvu que par ma mort tout le peuple irrité
Ne vous ravisse pas ce qui m'a tant coûté.

Le cadre resserré du théâtre d'autrefois, où l'auditoire plus ramassé se tenait aisément attentif, était moins défavorable à ces développements prolongés que les grands théâtres d'aujourd'hui. Au reste, si magistral que soit ce morceau comme peinture d'histoire et comme chef-d'œuvre littéraire, et quoique la scène soit très dramatique, cependant des esprits sévères trouvent que ce duel politique entre la mère et le fils est un spectacle plus curieux qu'émouvant; qu'on n'est pas saisi, enlevé, parce que l'âme du spectateur n'est ni avec l'un ni avec l'autre, malgré l'habileté du poète à relever dans Agrippine la mère pour nous intéresser à elle. Même si l'on admet ces réserves, une telle page compte parmi les plus grands monuments de tous les temps[1].

1. « Cette scène est une des plus belles qu'il y ait au théâtre; les littérateurs la placent au même rang que celles d'Auguste et de Cinna, de Cléopâtre et de ses deux fils, de Mithridate avec ses enfants. La différence qu'on peut remarquer entre des scènes si imposantes et si théâtrales, vient encore moins de celle du génie des auteurs que de celle du

Je ne m'arrêterai pas aux beautés de détail de cette scène magistrale. Combien de traits d'une vigueur, d'une hardiesse qui étonne! Je n'en relève qu'un; c'est lorsque Agrippine rappelle la manœuvre de son mariage avec l'Empereur son oncle:

Mais ce lien du sang qui nous joignait tous deux
Écartait Claudius d'un lit incestueux,
Il n'osait épouser la fille de son frère;
Le Sénat fut séduit : une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit, et Rome à mes genoux.

Voilà de ces « à-fond d'une brutalité froide » dont parle M. J.-J. Weiss [1]. Victor Hugo, quelque part, admire l'énergie d'expression du premier hémistiche de ce dernier vers. Le trait qui l'achève n'est

sujet. La plus intéressante est la scène d'Auguste et de Cinna, parce que rien n'égale la situation du maître du monde pardonnant à son assassin. Celle de Cléopâtre, dans *Rodogune*, est la plus terrible; celle de Mithridate, la plus brillante; mais celle d'Agrippine et de Néron me paraît être la plus profonde pour l'art et la peinture des caractères, et en même temps, la plus grave et la plus austère pour le style. » GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique*. (Titre donné au recueil posthume des feuilletons de Geoffroy dans le *Journal des Débats*, sous le premier Empire.) Ajoutons que ces quatre grandes scènes ont un point commun, c'est que le discours, dans chacune d'elles, du personnage principal enveloppe un intérêt secret, autre que celui qu'il exprime. Cela seul pourrait faire le sujet d'une leçon entière.

1. « Racine et ses à-fond d'une brutalité froide, avec la souplesse étincelante de ses dégagements. » Feuilleton dramatique du *Journal des Débats*, 18 juin 1883.

pas moins beau, par la vigueur et la concision éclatante de la pensée : c'est le dédain superbe du crime triomphant envers ceux qui s'empressent de l'adorer. — Agrippine rappelle donc à son fils tout ce qu'elle a fait pour le mettre sur le trône, et, par sa péroraison pathétique, reconquiert son ascendant ; elle le croit du moins. — Burrhus félicite l'Empereur de sa réconciliation avec sa mère, puis avec son frère, ainsi qu'il vient de le promettre à celle-ci ; mais, une fois que sa mère n'est plus là. Néron se redresse et jette le masque :

> Elle se hâte trop, Burrhus, de triompher;
> J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

Burrhus essaye de l'arrêter sur la pente de ce criminel dessein ; son discours, plein de l'éloquence la plus élevée et la plus touchante, semble remuer le cœur de Néron et y réveiller les bons sentiments ; il le quitte emportant cette espérance. — C'est alors que, par un heureux contraste, le poète oppose sans transition au bon génie le mauvais, l'affranchi Narcisse, qui joue auprès de Néron le même rôle funeste que Iago auprès d'Othello. Mais, ce que Shakspeare dissémine dans un grand nombre d'épisodes, Racine le concentre dans une ou deux scènes, et principalement dans celle-ci, qui à elle seule est un chef-d'œuvre de gradation et de variété dramatique. Néron, grâce à l'éloquence de Burrhus, allait peut-être rester un homme

Narcisse le retourne, et décidément il devient un monstre. L'habile conseiller de crimes met en jeu toutes les mauvaises passions, l'une après l'autre : la peur, l'intérêt personnel, la jalousie, la vanité [1]. Burrhus retenait sur le bord de l'abîme cette conscience hésitante ; Narcisse l'y pousse pas à pas, et enfin l'y précipite en lui faisant croire que son gouverneur ridiculise ses prétentions de cocher et de chanteur ; c'est le dernier coup :

Quoi donc ! ignorez-vous tout ce qu'ils osent dire ?
« Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'empire.
Il ne dit, il ne fait, que ce qu'on lui prescrit ;
Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit.
Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre,
Tandis que des soldats, de moments en moments,
Vont arracher pour lui les applaudissements. »
Ah ! ne voulez-vous pas les forcer à se taire ?

NÉRON.

Viens, Narcisse : allons voir ce que nous devons faire.

1. « Narcisse avait d'abord fait entendre à Néron qu'il s'agissait de la sûreté de sa vie ; il a intéressé son amour pour Junie, sa haine pour Agrippine, sa passion pour la tyrannie enfin, pour l'irriter contre son gouverneur, il le prend par l'endroit le plus sensible, en réveillant la folle ambition qu'il avait de briller sur le théâtre. » *Mémoires* de Louis Racine. — M. Legouvé, dans *la Lecture en action*, chapitre XII, a merveilleusement analysé cette scène.

Ce mot termine le quatrième acte, il fait pressentir la catastrophe du cinquième. C'est donc en piquant ses prétentions d'artiste que Narcisse a emporté les derniers scrupules de Néron. Ah ! Racine connaît à fond cette nature misérable, cette vanité énorme et maladive ; mais il se contente de marquer ce caractère par son trait le plus expressif, sans vouloir l'enluminer de couleurs criardes : par ce seul détail il fait entrevoir l'histrion dans l'Empereur, sans insister sur ce côté comme on le ferait sans doute aujourd'hui. « Néron était un Grec dégénéré, qui n'avait conservé du Romain que la cruauté. Parmi les jeux, il préférait le cirque; parmi les arts, le chant, la danse [1].» Suétone prétend que la voix de Britannicus, plus agréable que la sienne, blessait sa jalousie de chanteur, et que cela fut pour quelque chose dans le fratricide [2].

Observons ici la différence entre la fausse couleur locale et la vraie couleur historique : l'une qui n'est qu'à la surface, dans les détails futiles ; l'autre qui est au fond des choses et dans la sérieuse réalité. Il s'agit du poison qui va tuer Britannicus au banquet de la feinte réconciliation ; Narcisse apporte ce poison à l'Empereur, et lui dit :

1. Zeller, *les Empereurs romains, Néron.*

2. Britannicum, non minus æmulatione vocis, quæ illi jucundior suppetebat, quam metu ne quandoque apud hominum gratiam paterna memoria prævaleret, veneno aggressus est. — SUETON., *Nero*, XXXIII

Seigneur, j'ai tout prévu pour une mort si juste :
Le poison est tout prêt. La fameuse Locuste
A redoublé pour moi ses soins officieux.
Elle a fait expirer un esclave à mes yeux,
Et le fer est moins prompt pour trancher une vie
Que le nouveau poison que sa main me confie.

Est-il possible de mieux peindre, sans avoir l'air d'y songer, la cruauté des mœurs de l'époque impériale ? Souvent les riches Romains de ce temps, entretenant pour s'amuser des viviers pleins de lamproies et de murènes, leur jetaient à manger un esclave vivant, comme nous jetons du pain aux carpes. Rien donc de plus naturel, ici, que de faire mourir un esclave à seule fin d'éprouver le poison. Suétone, toutefois, dit que l'épreuve en fut faite d'abord sur un chevreau ; et que, comme il ne mourut pas assez vite, on fit recuire le poison pour le renforcer ; qu'alors enfin Néron l'essaya sur un pourceau, qui mourut à l'instant[1]. Locuste, de la prison où elle était détenue comme empoisonneuse pour de précédents crimes, avait été extraite par ordre de l'Empereur, et logée dans le Palais : il la comblait de présents ; il la faisait travailler devant lui ; enfin il exigea qu'elle fît des élèves.

Supposons qu'aujourd'hui l'on compose sur ce même sujet un drame réaliste : il y a apparence

1. In hædo expertus, postquam is quinque horas protraxit, iterum ac sæpius recoctum, porcello objecit. Quo statim exanimato, inferri in triclinium, darique cœnanti secum Britannico, imperavit. — SUETON., *Nero*, XXXIII.

qu'on mettrait en scène la plupart de ces détails : on nous ferait voir non seulement le laboratoire de Locuste, avec ses fourneaux, ses cornues, ses alambics (comme dans *Henri III*, celui de Ruggieri, qui, lui aussi, compose des poisons, ou des philtres, pour Catherine de Médicis); mais qui sait si l'on ne nous ferait pas assister aux expériences du chevreau et du pourceau, sous prétexte que Suétone l'a dit et que c'est par conséquent de la couleur vraie, de la couleur truculente, — le mot n'a pas toujours été si bien placé [1] ? — Il ne resterait plus, pour achever de peindre, qu'à traduire le nom de Locuste, qui veut dire *Sauterelle* ou *Langouste*, afin que ce nom fît le même effet en français qu'en latin. — D'autre part, on ne manquerait pas de nous représenter Burrhus manchot, comme il était réellement. C'est ainsi qu'en attirant l'attention du spectateur sur des détails oiseux, on la détourne du seul objet intéressant, qui est l'étude de l'âme humaine.

Racine ne se perd pas dans toutes ces misères. L'élégance même de ses vers, à propos du poison, n'est, comme on l'a dit avec finesse, qu'un trait de vérité plus effrayant : la langue reste virgilienne, comme l'âme de Néron demeurera tranquille en voyant tomber Britannicus foudroyé.

1. C'est un de ces mots qui, comme *mièvre* et *mièvrerie*, employés au hasard, ont, de nos jours, changé de sens. Ajoutons-y *émérite*, et quelquefois *compendieusement*; etc.

Le système dramatique du XVIIe siècle, les conditions morales et matérielles du théâtre à cette époque, ne permettaient point au poète de mettre sous les yeux du spectateur la scène du festin et de l'empoisonnement telle que nous la montre Tacite. Dans la pièce de Racine, l'empoisonnement de Britannicus est en récit[1]. L'auteur de la Préface de *Cromwell* le regrette : « Si Racine, dit-il, n'eût pas été paralysé par les préjugés de son siècle, il n'eût point manqué de jeter Locuste dans son drame entre Narcisse et Néron, et surtout n'eût pas relégué dans la coulisse cette admirable scène du banquet, où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de réconciliation. Mais peut-on exiger de l'oiseau qu'il vole sous le récipient pneumatique ? » Racine, en effet, n'aurait pu faire une telle tentative ; mais, quand il l'aurait pu, l'eût-il

1. Remarquons, à ce propos, qu'Agrippine et Junie devraient évidemment dans la pièce, comme Agrippine et Octavie dans l'histoire, assister au banquet de réconciliation des deux frères ; c'est une nécessité morale incontestable. Pourquoi donc n'y assistent-elles point ? c'est que l'auteur avait besoin de ne pas laisser le théâtre vide. Et la nécessité morale a été sacrifiée à cette difficulté de composition. En outre, pour que le fait de l'empoisonnement ait le temps de s'accomplir pendant cette courte scène entre Agrippine et Junie, qui n'a que trente-huit vers, l'auteur précipite cet empoisonnement d'une manière peu vraisemblable : c'est dès l'arrivée de Britannicus dans la salle du festin que Néron, à l'instant même, après l'avoir embrassé, boit le premier, puis lui offre la coupe ; Narcisse la remplit dans les mains du jeune prince, qui boit à son tour et tombe mort. Selon la vraisemblance cela dut se passer plutôt à la fin du festin ; mais c'est la suite de cette même difficulté de composition.

voulu ? Dans le récit même que Burrhus vient faire de l'événement, le poète, soit dédain pour les menus détails de la réalité, soit difficulté de les exprimer en vers dans la langue poétique de son temps, moins étendue que celle du nôtre, les a négligés ; il se borne à peindre l'effet moral de l'empoisonnement fratricide sur les convives atterrés, et ici encore sa peinture reproduit Tacite. Qu'ajouterait à cela, même de nos jours, l'appareil d'un banquet romain, avec les tables et les lits, le tableau de Thomas Couture, à la fin d'une tragédie, qu'il ne faut pas confondre avec un opéra ? Cette mise en scène compliquée ne servirait qu'à divertir l'esprit sur des inutilités, à distraire l'attention du fait tragique qui seul en ce moment doit, selon le dessein de l'auteur, l'absorber tout entière : l'empoisonnement de Britannicus par son frère Néron. Que nous font tous ces accessoires, les cratères, les coupes, l'eau chaude, l'eau froide? Et, si un seul de ces détails réussit mal, ou si un seul des figurants est maladroit, voilà le drame à vau-l'eau. On peut regretter l'étroitesse du système dramatique français au XVIIe siècle ; mais dans le cas dont il s'agit, d'abord il était matériellement impossible, sur la scène encombrée de marquis, de mettre ce dénouement en action ; ensuite, on avait alors pour les agonies violentes et les détails horribles une répugnance égale à l'avidité avec laquelle on les recherche aujourd'hui. Telle

est la différence des temps. On ne se contente plus à présent de l'effet moral ; on veut et on préfère des effets matériels. Si l'on parvient à provoquer des crises de nerfs dans le public, on est heureux : c'est à qui, parmi les actrices, mourra de la manière la plus hideuse ; voilà le triomphe qu'on envie. Un drame réaliste se plairait à mettre sous nos yeux cet empoisonnement de Britannicus, y compris les contorsions et les crampes ; il mêlerait la clinique au festin. Mais l'on n'a recours à de pareils effets que quand on ne sait pas en trouver d'autres.

Wilhelm Schlegel fait observer qu'un drame mixte, où la dignité continue n'est pas nécessaire, pourrait seul représenter dans tout son développement le caractère de Néron. Rappelez-vous les aspects multiples de la physionomie de ce personnage peint avec tant de verve et de brio par M. Renan dans l'*Antéchrist*, ce César qui faisait tantôt le jockey, tantôt l'acteur, qui jusque dans les angoisses de la mort prochaine récitait des vers d'Homère, et disait de lui-même : « Quel artiste on va perdre ! » *Qualis artifex pereo !* — Mais le dessein de Racine n'était point de peindre Néron tout entier ; il a trouvé, avec raison, bien plus intéressant de le saisir à ce moment de crise où, ses mauvais instincts rompant le frein, le jeune homme est en train de devenir un monstre dans sa famille, avant d'en devenir un pour Rome et pour l'univers. Le poète s'en est expliqué très clairement : « Il ne s'agit point, dit-il,

dans ma tragédie, des affaires du dehors: Néron est ici dans son particulier et dans sa famille.... C'est ici un monstre naissant; il n'a pas encore mis le feu à Rome; il n'a pas encore tué sa mère, sa femme, et ses gouverneurs; à cela près, il me semble qu'il lui échappe assez de cruautés pour empêcher que personne le méconnaisse. » Tel est le dessein précis du poète; il s'y est tenu, et il l'a admirablement rempli. Avoir choisi ce moment, c'est le premier trait de génie: tous les autres ont jailli de celui-là. Le fratricide est le prélude du parricide. Dans l'éclosion de ce monstre on entrevoit son avenir. Le sang appelle le sang, comme dans Macbeth. De même que Corneille, dans *Cinna*, peint la crise heureuse qui transforme Octave en Auguste, Racine dans *Britannicus* peint la crise funeste qui transforme en tyran l'élève de Sénèque et de Burrhus.

Un homme dont je ne partageais pas ordinairement les idées me paraît s'être exprimé avec justesse au sujet de cette grande œuvre : « La nouvelle poétique peindrait autrement Néron et son règne; elle disséminerait ce personnage en vingt tableaux heurtés, et nous donnerait plusieurs hommes au lieu d'un; elle voudrait mêler le hideux au tragique; elle ferait surtout dominer le grotesque, et rendrait Néron ridicule absolument et ouvertement... Nous aurions Néron histrion et Néron incendiaire, Néron empereur et Néron bête

féroce, Néron égorgeur et Néron égorgé; en un mot, des membres au lieu d'un corps; une kermesse, avec des bourreaux dans un coin, au lieu des panathénées. A travers ce fouillis, le drame irait comme il pourrait, le jeu des machines remplaçant les mouvements naturels de l'esprit et du cœur. Cependant, avec tout cet appareil, la nouvelle poétique ne saurait rien produire que Racine ait oublié. Néron et le règne de Néron sont tout entiers dans l'épisode de Britannicus [1]. »

Si la définition donnée par Stendhal du romantisme est juste, soit tragédie, soit drame, c'est le public et le milieu qui déterminent la nature de l'œuvre. Pour un grand public populaire comme celui de nos vastes théâtres d'aujourd'hui, il faut le drame en sa complexité et ses embranchements multiples, sa variété touffue, ses alternatives de pathétique et d'amusement; pour le public restreint et raffiné du temps de Louis XIV, dans un étroit théâtre, sur une scène encombrée de gens de Cour à droite et à gauche, il fallait tout au plus la tragi-comédie, non pas abstraite, mais concentrée en ces analyses morales et ces fines beautés littéraires sculptées dans des blocs de granit.

Britannicus n'en est pas moins d'une variété très romantique, dans la mesure que comportait ce temps, et même avec une hardiesse qui la dépas-

1. Louis Veuillot, *les Odeurs de Paris*.

sait. Je ne serais pas étonné que ce fût justement la raison pour laquelle cette pièce n'eut, à l'origine, qu'un petit nombre de représentations, huit à ce qu'on dit. Elle était trop virile, trop haute, trop pleine de Tacite. Les beautés mâles et sévères d'une grande composition historique ne sont pas accessibles à la foule frivole ou insuffisamment instruite. Saint-Évremond, qui cependant était du nombre des esprits éclairés, a porté sur cette pièce un jugement singulier, composé de deux parties inégales et bien différentes : « J'ai lu *Britannicus* avec assez d'attention pour y remarquer de belles choses. Il passe, à mon sens, l'*Alexandre* et l'*Andromaque;* les vers sont plus magnifiques, et je ne serais pas étonné qu'on y trouvât du sublime. Cependant je déplore le malheur de cet auteur d'avoir si dignement travaillé sur un sujet qui ne peut souffrir une représentation agréable. En effet l'idée de Narcisse, d'Agrippine et de Néron, l'idée, dis-je, si noire et si horrible qu'on se fait de leurs crimes, ne saurait s'effacer de la mémoire du spectateur, et, quelques efforts qu'il fasse pour se défaire de la pensée de leurs cruautés, l'horreur qu'il s'en forme détruit en quelque manière la pièce. »

Il faut avouer que la seconde partie de ce jugement est un peu enfantine. En revanche, la première est importante, sous la plume d'un si fidèle partisan de Corneille, et qui, comme madame de Sévigné,

ne se rendait aux beautés de Racine qu'à son corps défendant.

Étudions ici la différence du procédé de Corneille et de celui de Racine. L'un, dans ses tragédies, affecte de parler politique, ou du moins en prononce souvent le nom, se plaît à en étaler les maximes. Avec tout le respect et toute l'admiration que l'on a pour ce grand poète, on ne peut s'empêcher de trouver un peu de naïveté dans cette rhétorique politicienne, dans cette écorce de machiavélisme prétendu. Racine, lui, ne prononce jamais le mot, mais il peint très solidement la chose. Toutes les intrigues, tous les crimes, toutes les horreurs, toutes les hontes publiques et secrètes de la Cour impériale, sont ramassées dans cette scène unique. Après *Andromaque*, on avait dit : « Il n'ira jamais plus loin que cela, il ne saura jamais peindre que l'amour. » Les partisans du vieux Corneille étaient de ce sentiment ; c'est avec ce préjugé qu'ils vinrent à la première représentation de *Britannicus*, le 13 décembre 1669. Corneille lui-même y vint aussi : il était seul dans une loge, à ce que rapporte Boursault qui était au parterre. L'auteur d'*Othon*, qui avait mis sur le théâtre la Cour de Galba cinq ans avant que l'auteur de *Britannicus* y mît la Cour de Claude et celle de Néron, ne put s'empêcher de laisser échapper quelques critiques ; elles furent répétées à Racine ; celui-ci y répliqua indirectement avec assez de

vivacité et d'amertume dans trois passages d'une première préface, qu'il supprima plus tard et remplaça par une autre plus sereine. Voici seulement quelques lignes de ces passages : « Mais, disent les critiques, ce prince (Britannicus) n'entrait que dans sa quinzième année lorsqu'il mourut ; on le fait vivre, lui et Narcisse, deux ans de plus qu'ils n'ont vécu. — Je n'aurais point parlé de cette objection, si elle n'avait été faite avec chaleur par un homme qui s'est donné la liberté de faire régner vingt ans un empereur qui n'en a régné que huit [1]. Quoique ce changement soit plus considérable (plus important) dans la chronologie, où l'on suppute les temps par les années des empereurs... Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles? La chose serait aisée, pour peu qu'on voulût trahir le bon sens. Il ne faudrait que s'écarter du naturel, pour se jeter dans l'extraordinaire. Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où

1. L'empereur Phocas, dans *Héraclius*.

l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire. Il faudrait, par exemple, représenter quelque héros ivre, qui se voudrait faire haïr de sa maîtresse de gaieté de cœur, un Lacédémonien grand parleur[1], un conquérant qui ne débiterait que des maximes d'amour, une femme qui donnerait des leçons de fierté à des conquérants. Voilà sans doute de quoi faire récrier tous ces messieurs. Mais que dirait cependant le petit nombre de gens sages auxquels je m'efforce de plaire? De quel front oserais-je me montrer, pour ainsi dire, aux yeux de ces grands hommes de l'antiquité que j'ai choisis pour modèles? Car, pour me servir de la pensée d'un ancien, voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer, et nous devons sans cesse nous demander: « Que diraient Homère et Virgile, s'ils lisaient ces vers? que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scène ? » Quoi qu'il en soit, je n'ai point prétendu empêcher qu'on ne parlât contre mes ouvrages; je l'aurais prétendu inutilement. *Quid de te alii loquantur, ipsi videant*, dit Cicéron, *sed loquentur tamen*[2].

1. Racine, qui tout à l'heure faisait allusion au Phocas d'*Héraclius*, vise ici plusieurs autres tragédies de Corneille : *la Mort de Pompée*, *Sertorius*, *Agésilas*. Le héros ivre qui veut se faire haïr de sa maîtresse est sans doute Attila, dans la tragédie de ce nom. Voir le tome Ier du *Romantisme des Classiques*, 8e leçon, pages 253 à 257.

2. *De Republica*, lib. VI. « C'est aux autres à prendre garde comment ils parleront de vous; mais soyez sûr qu'ils en parleront, de quelque manière que ce soit. »

» Je prie seulement le lecteur de me pardonner cette petite préface, que j'ai faite pour lui rendre raison de ma tragédie. Il n'y a rien de plus naturel que de se défendre quand on se croit injustement attaqué. Je vois que Térence même semble n'avoir fait des prologues que pour se justifier contre les critiques d'un vieux poète mal-intentionné, *malevoli veteris poetæ*, et qui venait briguer des voix contre lui jusqu'aux heures où l'on représentait ses comédies. »

L'allusion n'est que trop claire. Voilà les petits côtés de l'humanité, même dans les grands hommes.

Quand la pièce fut reprise, le succès finit par s'établir, et alla depuis toujours croissant. Or ce sont les minorités d'élite qui, pour ainsi dire, s'accumulant de génération en génération, de siècle en siècle, constituent ce qu'on nomme la postérité.

Boileau, lui, ne s'y trompa point. Dans sa noble Épître à Racine, le réunissant à Corneille en sa juste admiration, et protestant contre les critiques indignes adressées à l'un et à l'autre, il dit à son ami :

> Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance
> Et ta plume, sans doute, aux censeurs de Pyrrhus
> Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.

Sainte-Beuve, après Despréaux, admire expressément « le peintre de Burrhus ».

Plus on étudie cette tragédie, plus on en admire la force et la plénitude, la familiarité neuve unie à la grandeur terrible, la vérité dans la peinture des caractères et des passions ; tant de contrastes heureux : Burrhus qui essaye d'arrêter Néron au penchant du crime, Narcisse qui l'y entraîne et l'y précipite ; l'infortune du généreux Britannicus, la pureté et la grâce de Junie, jetant leurs doux et fiers rayons au travers des sombres horreurs de la Cour impériale ; cette exposition si simple, si naturelle, d'une réalité surprenante ; mais surtout ces deux scènes capitales qui suffiraient à la gloire d'une œuvre, le duel éblouissant entre Néron et son jeune rival, celui-ci brave, imprudent, téméraire, dédaignant le danger, le provoquant d'une âme chevaleresque, celui-là ironique en sa cruauté froide, méditant sa vengeance ; et cet autre duel, presque aussi émouvant, quoique principalement politique, entre Néron et sa mère ; tout cela revêtu d'un style où l'harmonie virgilienne n'ôte rien à l'énergie de Tacite.

SIXIEME LEÇON

BÉRÉNICE

LES DESSOUS DE LA PIÈCE. — MARIE MANCINI. — MADAME, DUCHESSE D'ORLÉANS. — HISTOIRE DE L'UNE ET DE L'AUTRE PAR MADAME DE LA FAYETTE. — MADEMOISELLE DE LA VALLIÈRE. — LE ROMAN DE SEGRAIS. — *TITE ET BÉRÉNICE* DE CORNEILLE.

Bérénice est une des pièces les plus faibles de Racine, et cependant la plus racinienne. C'est la veine naturelle de son talent coulant de source sans effort. La pièce précédente, toute remplie de beautés sévères, n'avait eu à l'origine que huit représentations ; celle-ci, qui assurément ne dut

pas coûter autant de travail, fut jouée plus de trente fois de suite (c'était comme cent aujourd'hui), et obtint un succès de larmes, une vogue extraordinaire. Ajoutez-y des discussions, des brochures pour et contre, des parodies bouffonnes à la Comédie Italienne, enfin tout ce qui constitue un grand succès. Tels sont les hasards du théâtre.

Hasards ? Oui et non. C'est que le nombre des connaisseurs et des personnes qui pensent est et sera toujours moins grand que celui des gens prompts à s'émouvoir et trouvant plaisir, comme Racine lui-même, à pleurer. C'est aussi que le plus puissant mobile dramatique est et sera toujours l'amour.

Cela ne signifie pas que Boileau, si Racine l'eût consulté sur le projet et sur l'exécution de cette pièce, y eût donné son approbation. Il eût tenté plutôt de l'arrêter sur cette pente. En effet, apprenant que son ami, à la demande de Madame [1], s'était engagé à traiter ce sujet : « Ah ! si je m'y étais trouvé, dit-il, je l'aurais bien empêché de donner sa parole ! » C'est, sans doute, qu'il jugeait le sujet trop mince. Un amant et une maîtresse qui se séparent, est-ce matière à tragédie ? Tout au plus cette victoire remportée sur l'amour le plus tendre peut-elle être le sujet d'une sorte d'élégie dialoguée. Élégie héroïque, noble et charmante

1. Henriette, duchesse d'Orléans, belle-sœur du Roi.

sous la plume de Racine. Les trois personnages de la pièce, s'ils n'ont pas toujours un langage tragique, ont du moins une façon de penser élevée : ce sont des âmes généreuses. « Ils sont héros par le cœur et les sentiments, et semblent disputer entre eux de grandeur d'âme [1]. » Si le thème, cinq actes durant, est toujours le même, les variations en sont modulées avec une grâce infinie. Mais cela ne suffit pas : il faut de l'action au théâtre, et ici l'action manque. Qu'est-ce donc qui fit le succès de la pièce? C'est que, sous les noms de Bérénice et de Titus, tout le monde entendait et voyait Louis XIV avec Madame elle-même. Elle avait fait proposer secrètement ce sujet à Racine et à Corneille, à l'insu l'un de l'autre, curieuse de voir mettre sur la scène par deux grands poètes ce qui était en partie sa propre histoire. « Elle se ressouvenait, dit Voltaire, des sentiments qu'elle avait eus longtemps pour le Roi, et du goût vif de ce prince pour elle. » Le danger de cette passion, la crainte de porter le trouble dans la famille royale, les noms de beau-frère et de belle-sœur, leur conseillèrent la prudence, et peut-être la sagesse. Dans quelle mesure ? Il est difficile de le savoir. « Mais il resta dans leur cœur une inclination secrète, toujours chère à l'un et à l'autre. Ce sont ces sentiments qu'elle souhaita de voir développer sur la scène, autant

1. Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique.*

pour sa consolation que pour son amusement. Elle chargea le marquis de Dangeau, confident de ses amours avec le Roi, d'engager secrètement Corneille et Racine à travailler l'un et l'autre sur ce sujet, qui paraissait si peu fait pour le théâtre. Les deux pièces furent composées dans l'année 1670, sans qu'aucun des deux sût qu'il avait un rival. Elles furent jouées en même temps sur la fin de la même année, celle de Racine à l'Hôtel de Bourgogne, et celle de Corneille au Palais-Royal. »

Ce que Voltaire aurait pu ajouter, c'est que Madame ne vit jouer ni l'une ni l'autre : car elle mourut auparavant, le 30 juin 1670, à vingt-six ans, de cette mort subite et foudroyante que Bossuet, en la déplorant, a rendue célèbre à jamais : « O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ! où retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : *Madame se meurt ! Madame est morte !...* La voilà, malgré ce grand cœur, cette princesse si admirée et si chérie ! la voilà, telle que la mort nous l'a faite !... »

Racine a fort poétisé l'histoire de Titus et de Bérénice. Le vrai Titus est un peu différent de celui qu'on a coutume d'admirer [1]. Cet empereur à qui la légende prête tant de vertus, semblait plutôt, s'il ne fût mort avant la fin de la troisième année

1. Voir Beulé, *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1869.

de son règne, annoncer un autre Néron. Quant à Bérénice, il est avéré que cette reine juive avait dix ans de plus que Titus, et qu'elle approchait de la cinquantaine lorsqu'il la renvoya dans son pays. D'où vient que Racine, ordinairement fidèle à l'histoire dans les choses essentielles, a changé tout cela ?

Segrais avait commencé à publier, sur cet épisode de Titus et de Bérénice, un roman, dont les deux premières parties, en quatre volumes, parurent en 1650[1]. Il est probable que Madame l'avait lu et s'y était intéressée, en y trouvant des traits de ressemblance avec sa propre histoire. Toute cette société, faite à l'image de l'Hôtel de Rambouillet, avait le goût du galant et du tendre. Une telle aventure d'amour était pour lui plaire · on n'alla point chercher si elle était conforme à la vérité historique · elle charma les imaginations. De ce roman Racine ne prit que la légende, la donnée idéale · le triomphe du devoir sur l'amour. Corneille malheureusement, ne s'en tint pas là : il en prit même les personnages secondaires, l'imbroglio obscur et froid; j'en dirai tout à l'heure ce qui sera nécessaire.

Au lieu d'analyser la pièce de Racine, dont le fond est si mince, j'aime mieux, sauf à dire ensuite

1. Chez Toussaint Quinet, à Paris, au Palais, sous la montée de la Cour des Aides. — Voir N. M. Bernardin, tome III.

quelques mots des mérites de style qui la relèvent, vous présenter, d'après madame de La Fayette qui reçut les confidences de la duchesse d'Orléans, des détails intéressants sur ces sentiments mutuels de Madame et du Roi son beau-frère. C'est un des dessous de *Bérénice* ; et, puisque nous étudions le XVIIe siècle, cela nous fera pénétrer plus avant et très agréablement dans cette étude.

En outre, quoique Voltaire indique seulement le personnage de Madame comme ayant servi de modèle à celui de Bérénice, en réalité Racine a mêlé dans ce rôle plusieurs souvenirs différents, ceux de Madame et ceux de Marie Mancini, les uns et les autres se rapportant également à Louis XIV. Et il se trouve que madame de La Fayette a parlé de ces deux aventures romanesques, sans toutefois faire allusion à la pièce de Racine ni à celle de Corneille. Voilà donc, outre le roman de Segrais, les réalités de l'une et de l'autre pièce, les choses que tous les spectateurs avaient dans l'esprit en y assistant. Ajoutons à la double légende de Marie Mancini et de Madame, que celle-ci avait été liée avec celle-là par une amitié d'enfance; si bien que les deux modèles pouvaient se confondre dans l'imagination du poète et dans celle du public, aussi bien que dans les souvenirs du Roi, — et cela avec d'autres allusions peut-être encore, que nous allons rencontrer.

Il est nécessaire, pour suivre l'ordre des temps,

de rappeler d'abord ce qui regarde Marie Mancini, une de ces fameuses nièces du cardinal Mazarin, dont trois au moins plurent successivement au Roi. Premièrement, dès sa plus tendre jeunesse, il avait aimé Olympe Mancini, qui était la troisième nièce. En second lieu, il fut très captivé par la quatrième, Marie Mancini : elle prit sur lui tant d'empire, qu'il faillit l'épouser et en faire une reine de France, comme Titus dans la pièce de Racine est sur le point de faire de Bérénice une impératrice romaine. Nous allons revenir à cette quatrième nièce; mais je veux rappeler auparavant, pour achever la série, qu'en troisième lieu le Roi, même après son mariage avec l'Infante, s'occupa fort d'Hortense Mancini, la plus belle de toutes, et qui était mariée au marquis de La Meilleraye. Les curieux observaient que le Roi allait souvent au palais Mazarin, et madame de La Fayette dit à ce propos : « Comme on voyait souvent le Roi aller au palais Mazarin, où Marie de Mancini logeait avec Hortense sa sœur, on ne savait s'il y était conduit par les restes de son ancienne flamme, ou par les étincelles d'une nouvelle, que les yeux de madame de Mazarin étaient bien capables d'allumer. C'était non seulement la plus belle des nièces du Cardinal, mais aussi une des plus parfaites beautés de la Cour. Il ne lui manquait que de l'esprit pour être accomplie et pour lui donner la vivacité qu'elle n'avait pas. Ce défaut même n'en était pas un pour tout

le monde, et beaucoup de gens trouvaient son air languissant et sa négligence capables de se faire aimer. Ainsi les opinions se portaient aisément à croire que le Roi lui en voulait [1], et que l'ascendant du Cardinal [2] garderait encore son cœur dans sa famille [3]. »

Quant à celle qui fut si près d'épouser le Roi, revenons maintenant à elle, puisqu'elle est en partie l'original de *Bérénice*. Voici comment elle avait su prendre ce prince, et fort longtemps le retenir. On sait que le Roi « était plus sensible à l'attachement qu'on avait pour lui, qu'à l'agrément et au mérite des personnes [4] ». Pendant la campagne de 1658, il fut atteint à Calais de la variole ; mademoiselle Marie Mancini témoigna tant d'inquiétude de sa maladie que, lorsqu'il commença à se mieux porter, tout le monde lui parla des alarmes qu'elle avait fait voir. C'était peut-être bien sur quoi elle comptait : le Roi s'attacha à elle. Elle « s'en rendit maîtresse si absolue que, pendant le temps où l'on commençait à traiter de

1. Cette expression se prenait alors en bonne comme en mauvaise part.

2. « Après sa mort, son ombre était encore la maîtresse de toutes choses, et il paraissait que le Roi ne pensait à se conduire que par les sentiments qu'il lui avait inspirés. » Madame de La Fayette, *Histoire d'Henriette d'Angleterre*.

3. C'est-à-dire, le cœur du Roi, dans la famille du Cardinal.

4. Madame de La Fayette. *Histoire d'Henriette d'Angleterre*, première partie.

la paix avec l'Espagne et du mariage avec l'Infante, il demanda au Cardinal la permission de l'épouser, et témoigna ensuite par toutes ses actions qu'il le souhaitait. Le Cardinal déclara au Roi qu'il ne consentirait jamais à lui laisser faire une alliance si disproportionnée; et que, s'il la faisait de son autorité absolue, il lui demanderait à l'heure même la permission de se retirer hors de France. La résistance du Cardinal étonna le Roi, et lui fit peut-être faire des réflexions qui ralentirent la violence de son amour[1]. » En même temps, Mazarin fit partir sa nièce pour Brouage, petite ville de la Basse-Saintonge. « Le Roi, dit madame de La Fayette, en fut aussi affligé que le peut être un amant à qui l'on ôte sa maîtresse. Mais mademoiselle de Mancini, qui ne se contentait pas des mouvements de son cœur, et qui aurait voulu qu'il eût témoigné son amour par des actions d'autorité, lui reprocha, en lui voyant répandre des larmes lorsqu'elle monta en carrosse, « qu'il pleurait, et que pourtant il était le maître[2] »! Ces reproches ne l'obligèrent pas à le vouloir être; il la laissa partir, quelque affligé qu'il fût, lui promettant néanmoins qu'il ne consentirait

1. Madame de La Fayette. *Histoire d'Henriette d'Angleterre*, première partie.

2. Ce trait se retrouve dans la pièce de Racine, acte IV, scène v :

Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez!

jamais au mariage d'Espagne, et qu'il n'abandonnerait pas le dessein de l'épouser. Toute la Cour partit quelque temps après pour aller à Bordeaux, afin d'être plus près du lieu où l'on traitait la paix. Le Roi vit mademoiselle de Mancini à Saint-Jean-d'Angély; il en parut plus amoureux que jamais dans le peu de moments qu'il eut à être avec elle, et lui promit toujours la même fidélité. Le temps, l'absence et la raison le firent enfin manquer à sa promesse; et, quand le traité fut achevé, il l'alla signer à l'île de la Conférence [1], et prendre l'Infante d'Espagne des mains du Roi son père, pour la faire Reine de France dès le lendemain. La Cour revint ensuite à Paris. Le Cardinal, qui ne craignait plus rien, y fit aussi revenir ses nièces. Mademoiselle de Mancini était outrée de rage et de désespoir: elle trouvait qu'elle avait perdu en même temps un amant fort aimable et la plus belle couronne de l'univers, un esprit plus modéré que le sien aurait eu de la peine à ne pas s'emporter dans une semblable occasion; aussi s'était-elle abandonnée à la rage et à la colère [2]. »

Plus tard, le Cardinal son oncle lui ayant trouvé un mari, un Colonna, connétable italien, force

1. Le 6 juin 1660. — Cette île sur la petite rivière de Bidassoa, qui sépare l'Espagne de la France, s'appelait auparavant l'île des Faisans, et prit de là son nouveau nom.

2. Madame de La Fayette, *Histoire d'Henriette d'Angleterre*, première partie.

lui fut bien de se résigner, mais ce ne fut qu'après la mort de l'oncle, et elle partit pour l'Italie, où, s'il en faut croire Saint-Simon, elle mena une vie assez folle. Plus tard encore, elle revint en France, vieille et obscure, sans réveiller l'attention, et de là passa en Espagne, où elle mourut.

Voilà ce qui se rapporte à mademoiselle Marie Mancini, le premier modèle qui servit à composer la figure de Bérénice, — non pour le désintéressement et la magnanimité. — Voici maintenant ce qui regarde le second : Madame, duchesse d'Orléans. Vous connaissez et vous aimez cette charmante Henriette, princesse d'Angleterre, fille de Charles Ier et d'Henriette de France, celle-ci fille d'Henri IV et de Marie de Médicis. Au moment où elle venait de naître à Exeter, en 1644, sa mère à peine remise et relevée avait dû se sauver en France; autrement, qui peut savoir si elle n'eût pas, cinq ans plus tard, été décapitée avec le Roi son mari ? La mère et la fille furent logées d'abord au Louvre, mais si pauvrement que, pendant l'hiver, la Reine d'Angleterre était forcée bien souvent de rester au lit toute la matinée, faute d'un fagot pour faire du feu. L'enfance d'Henriette d'Angleterre fut assez triste ; mais, à cette éducation un peu dure, à travers la disgrâce, la fuite, les angoisses, la pauvreté de la Reine sa mère, la jeune princesse gagna d'être plus humaine ; ce que madame de La Fayette, dans l'Histoire qu'elle a commencée d'elle, exprime

ainsi : « Elle fut la seule de tous les enfants de la Reine sa mère qui se trouva auprès d'elle pendant sa disgrâce. Cette Reine s'appliqua tout entière au soin de son éducation, et, le malheur de ses affaires la faisant plutôt vivre en personne privée qu'en souveraine, cette jeune princesse prit toutes les lumières, toute la civilité et toute l'humanité des conditions ordinaires, et conserva dans son cœur et dans sa personne toutes les grandeurs de sa naissance royale. »

Elle avait à peine quatorze ans, que l'on songea à la marier. La Reine, mère de Louis XIV, parut souhaiter que son fils l'épousât ; mais celui-ci, la trouvant trop jeune, ou par d'autres motifs, ne voulut point. A dix-sept ans, elle épousa le frère du Roi, Philippe d'Orléans, *Monsieur*, et dès lors fut nommée *Madame*.

Était-ce par je ne sais quelle crainte superstitieuse que Louis XIV n'avait pas voulu épouser la fille d'un roi dont « la majesté violée », comme parle Bossuet, avait passé du trône à l'échafaud ? L'idée de la mort, même naturelle, lui causait tant d'horreur, qu'il déserta le château de Saint-Germain parce que de la terrasse il apercevait à l'horizon le clocher de Saint-Denis, où se trouvent les tombeaux des rois. Toujours est-il qu'après avoir refusé d'épouser cette princesse quand il était libre, il prit du goût pour elle quand il ne le fut plus, et qu'elle aussi fut devenue la femme du prince son

frère. L'inclination mutuelle du Roi et de Madame éclata à Fontainebleau dans l'été de 1661. Mais, ainsi qu'elle-même l'a dit avec force et avec tristesse, « le Roi n'était point de ces gens à rendre heureux ceux qu'il voulait le mieux traiter ». Par son égoïsme et son inconstance il ne tardait guère à blesser et à affliger celles qu'il distinguait le plus.

D'autre part c'était sans amour que Monsieur s'était laissé marier. Cependant, dit madame de La Fayette, « la princesse d'Angleterre possédait au souverain degré le don de plaire et ce qu'on appelle grâces. Les charmes étaient répandus en toute sa personne, dans ses actions et dans son esprit ; et jamais princesse n'a été si également capable de se faire aimer des hommes et adorer des femmes... Monsieur (lorsqu'il lui fut fiancé) alla au-devant d'elle avec tous les empressements imaginables, et continua jusqu'à son mariage à lui rendre des devoirs, auxquels il ne manquait que l'amour. Mais le miracle d'enflammer le cœur de ce prince n'était réservé à aucune femme du monde [1]. »

Cependant Monsieur, sans être amoureux de sa femme, ne laissait pas d'en être fort jaloux, avant même qu'elle ne lui en donnât sujet par des légèretés et des galanteries (dans le sens où l'on entendait alors ce mot, c'est-à-dire seulement intrigues roma-

1. Allusion aux mœurs dépravées de Monsieur.

nesques et platoniques). Elle en eut, à la vérité, de fort actives et fort suivies, tantôt avec le Roi, tantôt avec le comte de Guiche, tantôt avec le marquis de Vardes. Toute cette Cour oisive ne connaissait d'autre passe-temps que les intrigues d'ambition et les aventures d'amour. Il était difficile qu'une princesse jeune et brillante ne se laissât pas un peu étourdir par le tourbillon d'hommages et d'adorations dont elle était entourée. Elle avait de l'esprit, et on en avait autour d'elle. Où est la limite de l'esprit galant, comme on l'entendait alors, et du sentiment? Sait-on bien toujours si c'est seulement l'esprit et l'imagination qui parlent?

Il n'est pas facile de deviner jusqu'à quel point la jalousie de Monsieur fut enfin justifiée par les distractions de Madame. — Il est vrai qu'à son lit de mort, dans un moment où l'on ne doit pas mentir, elle lui dit : « Monsieur, je ne vous ai jamais manqué. » Mais peut-être ne faut-il pas trop presser ce mot.

Quoi qu'il en soit, c'est sur l'invitation de la princesse elle-même que madame de La Fayette, sa confidente, raconte avec beaucoup de grâce, de délicatesse et d'art, les diverses coquetteries de Madame, de manière à laisser entrevoir la vérité, sans blesser les bienséances, qui, du reste, accordaient un peu plus à la nature en ce temps-là qu'aujourd'hui.

« Après quelque séjour à Paris (à la suite de

leur mariage), Monsieur et Madame, dit-elle, s'en allèrent à Fontainebleau. Madame y porta la joie et les plaisirs. Le Roi connut, en la voyant de plus près, combien il avait été injuste en ne la trouvant pas la plus belle personne du monde. Il s'attacha fort à elle, et lui témoigna une complaisance extrême. Elle disposait de toutes les parties de divertissement; elles se faisaient toutes pour elle, et il paraissait que le Roi n'y avait de plaisir que par celui qu'elle en recevait. C'était dans le milieu de l'été : Madame s'allait baigner tous les jours; elle partait en carrosse, à cause de la chaleur, et revenait à cheval, suivie de toutes les dames, habillées galamment, avec mille plumes sur leur tête, accompagnées du Roi et de la jeunesse de la Cour. Après souper, on montait dans des calèches, et au bruit des violons, on s'allait promener une partie de la nuit autour du canal.

» L'attachement que le Roi avait pour Madame commença bientôt à faire du bruit, et à être interprété diversement. La Reine-mère en eut d'abord beaucoup de chagrin : il lui parut que Madame lui ôtait absolument le Roi, et qu'il lui donnait toutes les heures qui avaient accoutumé d'être pour elle... »

Voilà en quelque sorte le premier acte de cette liaison. En voici, deux pages plus loin, le second, avec une péripétie et un personnage nouveau : « Le Roi et Madame, sans s'expliquer entre eux de ce qu'ils sentaient l'un pour l'autre, continuèrent

vivre d'une manière qui ne laissait douter à personne qu'il n'y eût entre eux plus que de l'amitié. Le bruit s'en augmenta fort; et la Reine-mère et Monsieur en parlèrent si fortement au Roi et à Madame, qu'ils commencèrent à ouvrir les yeux et à faire peut-être des réflexions qu'ils n'avaient point encore faites. Enfin, ils résolurent de faire cesser ce grand bruit; et, par quelque motif que ce pût être, ils convinrent entre eux que le Roi ferait l'amoureux de quelque personne de la Cour. Ils jetèrent les yeux sur celles qui paraissaient les plus propres à ce dessein, et choisirent, entre autres, mademoiselle de Pons, parente du maréchal d'Albret, et qui, pour être nouvellement venue de province, n'avait pas toute l'habileté imaginable Ils jetèrent aussi les yeux sur Chémerault, une des filles de la Reine, fort coquette, et sur La Vallière qui était une fille de Madame, fort jolie, fort douce, et fort naïve. La fortune de cette fille était médiocre : sa mère s'était remariée à Saint-Remy, premier maître-d'hôtel de Monsieur le duc d'Orléans ; ainsi elle avait presque toujours été à Orléans ou à Blois. Elle se trouvait très heureuse d'être auprès de Madame. Tout le monde la trouvait jolie : plusieurs jeunes gens avaient pensé à s'en faire aimer; le comte de Guiche s'y était attaché plus que les autres; il en paraissait encore tout occupé, lorsque le Roi la choisit pour une de celles dont il voulait éblouir le public. De concert

avec Madame, il commença non seulement à faire l'amoureux d'une des trois qu'ils avaient choisies, mais de toutes les trois ensemble.

» Il ne fut pas longtemps sans prendre parti : son cœur se détermina en faveur de La Vallière ; et, quoiqu'il ne laissât pas de dire des douceurs aux autres, et d'avoir même un commerce assez réglé avec Chémerault, La Vallière eut tous ses soins et toutes ses assiduités. Le comte de Guiche, qui n'était pas assez amoureux pour s'opiniâtrer contre un rival si redoutable, l'abandonna et se brouilla avec elle, en lui disant des choses assez désagréables. »

Est-il bien vrai que tout cela entièrement eût été convenu entre le Roi et Madame ? Il faut avouer que la convention, si elle fut proposée par le Roi et si elle l'accepta, avait bien son danger pour elle. Où était la limite de ces feintes amoureuses ? Ce devait être, en tout cas, une limite variable, et flottante au jour le jour. Le Roi était peut-être de bonne foi d'abord ; mais l'occasion, l'herbe tendre... J'inclinerais à supposer que Madame, pour ménager son amour-propre, a un peu arrangé les choses aux yeux de sa confidente et de ceux qui pourraient lire un jour l'Histoire écrite par elle presque sous sa dictée [1].

1. M. J.-A. Lair, dans la très intéressante étude qu'il a consacrée récemment à *Louise de La Vallière et la jeun de Louis XIV*, et dans laquelle il a complété les indicatio

Ici se dessine le troisième modèle de la figure de Bérénicc. « Madame vit avec quelque chagrin que le Roi s'attachait véritablement à La Vallière. Ce n'est peut-être pas qu'elle en eût ce qu'on pourrait appeler de la jalousie; mais elle eût été bien aise qu'il n'eût pas eu de véritable passion, et qu'il eût conservé pour elle une sorte d'attachement qui, sans avoir la violence de l'amour, en eût la complaisance et l'agrément. » Cela est finement présenté et semble être encore un de ces tours adroits faits pour ménager la fierté de Madame. La princesse avait raison de dire à l'historienne choisie par elle : « Vous écrivez bien. » — Voici la fin de cette double et triple intrigue : « Cependant l'attachement du Roi pour La Vallière augmentait toujours; il faisait beaucoup de progrès auprès d'elle. Ils gardaient beaucoup de mesures. Il ne la voyait pas chez Madame et dans les promenades du jour; mais, à la promenade du soir, il sortait de la calèche de Madame, et s'allait mettre près de celle de La Vallière, dont la portière était abattue; et, comme c'était dans l'obscurité de la nuit, il lui parlait avec beaucoup de commodité. »

Madame, quoi qu'en dise sa docile confidente,

de cette *Histoire* au moyen de celles des Mémoires contemporains, résume les choses en disant que mademoiselle de La Vallière assurément ne s'offrit pas, mais « présenta un cœur tout ouvert à l'amour ». P. 49. — On trouve dans cet ouvrage la curieuse correspondance entre mademoiselle de La Vallière et le maréchal de Bellefonds.

n'était pas sans avoir quelque dépit, et, en tout cas, de leur aveu même, quelque tristesse de cet abandon. Bientôt le comte de Guiche, à qui le Roi avait, comme vous venez de le voir, enlevé mademoiselle de La Vallière, essaya de consoler Madame, en se consolant lui-même. Ce fut un chassé-croisé. Pour pouvoir s'approcher d'elle, il se déguisait, une fois en laquais, une autre en diseuse de bonne aventure. Si les romans à l'ordinaire copient la vie, la vie aussi quelquefois copie les romans. Mais voilà que le comte de Guiche est obligé de s'en aller en Pologne faire la guerre contre les Moscovites : alors Madame est amenée à accepter de nouvelles consolations, celles du marquis de Vardes. Celui-ci était bien plus naturel que l'autre : le comte de Guiche toujours tiré à quatre épingles; le marquis de Vardes, négligé, vif, plein de feu : 'e premier, mis avec affectation, et parlant de même; madame de Sévigné le peindra d'un trait, à l'une des premières représentations de *Bajazet* : « Tout le bel air était sur le théâtre : M. le marquis de Villeroy avait un habit de bal; le comte de Guiche, ceinturé comme son esprit; tout le reste, en bandits. » C'est-à-dire, mis sans façon, à la diable, quoique toujours selon « le bel air »; mais le bel air justement consiste à être tantôt attifé, et tantôt négligé, bien qu'avec grâce. Le marquis de Vardes devait être souvent « en bandit », et par là sans doute plus à craindre que le comte

de Guiche. Madame l'écouta avec bienveillance et y trouva plaisir. Mais, comme il était fort couru et fort trompeur, et elle très sincère, elle rompit avec lui au bout de quelque temps.

Vous voyez, sans aller plus loin dans le débrouillement de toutes ces intrigues, qu'étant unie à un mari indigne d'elle, Madame se laissa aller, pour se distraire, à une vie au moins fort légère et fort imprudente, galante en un mot, mais peut-être dans la limite où l'on prenait alors ce terme, qui n'avait pas, à beaucoup près, la mauvaise couleur d'aujourd'hui. D'ailleurs bien des choses donnent lieu de croire que l'âme et l'esprit de Madame valaient mieux que sa conduite. Sur une pente si glissante, il était difficile de se tenir. A ce régime d'oisiveté et de bavardage, de passe-temps frivoles et périlleux, les meilleures natures ne peuvent que perdre, et, sinon se corrompre, du moins se dissiper. Son âme paraît avoir été noble et bonne; son esprit vif, ouvert, élevé, libéral. La Fare, dans ses *Mémoires*, dit qu'après la mort de Madame, « le goût des choses de l'esprit parut diminuer à la Cour ». C'est à Madame que Molière, en 1662 (elle n'avait que dix-huit ans), dédie son premier chef-d'œuvre, l'*École des femmes*, où il combat, comme dans l'*École des maris*, la fausse éducation. C'est à Madame que Racine, en 1667 (elle avait vingt-trois ans), dédie également son premier chef-d'œuvre, *Andromaque*. Ayant trouvé ou fait naître l'occasion

de lui lire sa pièce avant qu'elle ne fût achevée, il reçut de Madame, comme nous l'avons vu, ou fit semblant d'en recevoir, quelques conseils et quelques traits. Elle pleura à cette lecture. Le poète ne manque pas de se décorer de tout cela dans son Épître dédicatoire. Enfin, c'est Madame encore, avons-nous dit, qui fit concourir Corneille et Racine, à leur insu, sur ce sujet de *Bérénice*.

Avait-elle songé que la partie n'était pas égale entre Corneille vieillissant et Racine dans la force de son génie, et d'un génie qui excellait à peindre comme à ressentir tous les mouvements de l'amour? Ou bien avait-elle favorisé Racine sans y penser? Ce qui est clair, c'est qu'avec le Roi et toute la jeune Cour elle inclinait par une pente naturelle du côté de celui qui savait si bien s'inspirer de tous ces brillants modèles et les montrer sur le théâtre, environnés de je ne sais quelle auréole, comme dans une gloire. Le Roi ne pouvait trouver ennuyeux de se voir représenter en Alexandre ou en Titus. Benserade même ne lui avait pas déplu en faisant allusion assez hardiment à ses amours avec mademoiselle de La Vallière, alors qu'on pouvait les croire encore ignorés. Racine, dans *Bérénice*, offrait un sujet plus noble : la victoire du Roi sur son cœur. Ce n'était pas chose commune alors dans un si haut rang, que de sacrifier l'amour à la raison d'État. Aussi fit-on grand bruit de ce triomphe de la vertu.

En résumé, laquelle de ces deux ou trois Bérénices fut la victime immolée dans ce sacrifice? Ce furent toutes les trois, à des degrés divers. Premièrement et principalement, Marie Mancini; secondement, Madame; troisièmement, La Vallière. Il ne tint qu'à Madame de se flatter que le Roi avait beaucoup lutté aussi pour renoncer à elle; mais la rupture avec Marie Mancini était célèbre; l'éclat en retentissait jusque dans la chaire chrétienne, treize ans encore après *Bérénice*. Dans l'oraison funèbre de la reine Marie-Thérèse : « Cessez, dit Bossuet, cessez, princes et potentats, de troubler par vos prétentions le projet de ce mariage! Que l'amour, qui semble aussi le vouloir troubler, cède lui-même! L'amour peut bien remuer le cœur des héros du monde; il peut bien y soulever des tempêtes et y exciter des mouvements qui fassent trembler les politiques et qui donnent des espérances aux insensés (voilà pour Marie Mancini); mais il y a des âmes d'un ordre supérieur à ses lois, à qui il ne peut inspirer des sentiments indignes de leur rang » (voilà pour le Roi). Cette phrase de Bossuet, ainsi que le remarque M. Paul Mesnard, contient justement tout le sujet de la tragédie de *Bérénice*, déroulé devant un auditoire chrétien, sous les voûtes de Saint-Denis.

Déjà l'aventure de la troisième Bérénice, son repentir et son expiation, avaient été célébrés par le grand orateur, et cela devant la Reine, alors qu'il avait prononcé, aux Carmélites de la rue Saint-

Jacques, le *Sermon pour la profession de Madame de La Vallière, duchesse de Vaujour*... « Qu'avons-nous vu? et que voyons-nous? Quel état ! et quel état !... Pour célébrer ces nouveautés saintes, je romps un silence de tant d'années, je fais entendre une voix que les chaires ne connaissent plus[1]. »

1. « ... Écoutez la parole que le Saint-Esprit adresse aux dames mondaines : « J'ai vu les filles de Sion, la tête levée, marchant d'un pas affecté, avec des contenances étudiées, et faisant signe des yeux à droite et à gauche : pour cela, dit le Seigneur, je ferai tomber tous leurs cheveux. » (Isaïe, chap., III, versets 16 et 17)... L'âme se dépouille des choses extérieures; elle revient de son égarement...; mais osera-t-elle toucher à ce corps si tendre, si chéri, si ménagé? N'aura-t-on point pitié de cette complexion délicate? Au contraire, c'est à lui principalement que l'âme s'en prend, comme à son plus dangereux séducteur... « C'est ce serpent qui nous a séduits. » (Genèse, chap. III, verset 13). Les premiers plaisirs qui nous ont trompés sont entrés dans notre cœur avec une mine innocente, comme un ennemi qui se déguise pour entrer dans une place qu'il veut révolter contre les puissances légitimes; ces désirs, qui nous semblaient innocents, ont remué peu à peu les passions les plus violentes, qui nous ont mis dans les fers que nous avons tant de peine à rompre... Messieurs, la vie chrétienne que je vous propose, si pénitente, si mortifiée, si détachée des sens, et de nous-mêmes, vous paraît peut-être impossible. Peut-on vivre, direz-vous, de cette sorte? peut-on renoncer à ce qui plaît? On vous dira de là-haut (madame de La Vallière était à la grille d'en haut, avec la Reine) qu'on peut quelque chose de plus difficile, puisqu'on peut embrasser tout ce qui choque. Mais, pour le faire, direz-vous, il faut aimer Dieu d'une manière bien sublime, et je ne sais si on le peut connaître assez pour l'aimer autant qu'il faudrait. On vous dira de là-haut qu'on en connaît assez pour l'aimer sans bornes... Allez, Messieurs, et pensez-y. Ne songez point au prédicateur qui vous a parlé, ni s'il a bien dit, ni s'il a mal dit. Qu'importe qu'ait dit un homme mortel? Il y a un prédicateur invisible qui prêche dans le fond des cœurs : c'est celui-là

Tels sont les trois modèles de Bérénice qui se mêlaient dans l'imagination du poète et dans celle des spectateurs.

Racine, toutefois, avec discrétion, prétend n'avoir tiré sa tragédie que de ces deux lignes de l'historien Suétone : *Titus reginam Berenicen, ...cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab Urbe dimisit, invitus invitam.* C'est-à-dire, comme il le traduit lui-même en paraphrasant un peu, que « Titus, qui aimait passionnément la reine Bérénice et qui même, à ce qu'on disait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire. » Cinq actes sur cette situation unique, c'était hardi. Pour féconder un fonds si mince, et y jeter quelque variété, il fallait un art de nuances merveilleux, une veine de pathétique doux et tendre, mêlé d'une familiarité noble et poétique. Bérénice, cette reine d'Orient, est parente d'Esther. On a dit avec esprit

que les prédicateurs et les auditeurs doivent écouter... Et vous, ma sœur, qui avez commencé à goûter ces chastes délices, descendez, allez à l'autel; victime de la pénitence, allez achever votre sacrifice : le feu est allumé, l'encens est prêt, le glaive est tiré; le glaive est la parole qui sépare l'âme d'avec elle-même pour l'attacher uniquement à son Dieu. Le sacré Pontife (l'archevêque de Paris) vous attend, avec ce voile mystérieux que vous demandez : enveloppez-vous dans ce voile; vivez cachée à vous-même aussi bien qu'à tout le monde, et, connue de Dieu, échappez à vous-même, sortez de vous-même, et prenez un si noble essor, que vous ne trouviez de repos que dans l'essence éternelle du Père, du Fils et du Saint-Esprit. »

que *Bérénice* était l'*Esther* des pièces profanes de Racine[1]. Elle est sœur aussi de celle qui viendra bientôt après elle, l'adorable Monime.

Maintenant que nous avons montré les dessous, vous n'avez qu'à entendre partout Louis XIV au lieu de Titus, et substituer à Bérénice soit Marie Mancini, soit Madame, soit La Vallière, que le Roi est forcé de ne voir qu'à la dérobée; et vous comprendrez comment cette pièce, très faible pour nous, était bien faite pour exciter l'intérêt des contemporains. Mettez-vous, un instant, par l'imagination, au nombre de ces spectateurs, et écoutez le Roi disant ces vers, d'un naturel si pénétrant, où il semble parler de La Vallière, l'humble violette cachée sous l'herbe :

Elle passe ses jours, Paulin, sans rien prétendre
Que quelque heure à me voir, et le reste à m'attendre.
Encor, si quelquefois, un peu moins assidu,
Je passe le moment où je suis attendu,
Je la revois bientôt de pleurs toute trempée :
Ma main à les sécher est longtemps occupée...
Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.

Titus voudrait épouser Bérénice; mais son devoir d'empereur romain le lui défend :

Rome, par une loi qui ne se peut changer,
N'admet avec son sang aucun sang étranger

1 Paul Mesnard, Notice, *op. laud.*

Or, Bérénice est reine de Palestine, et juive. Titus est donc obligé de renoncer à elle pour obéir à la loi de l'Empire. Et maintenant, au lieu de cette reine, imaginez Marie Mancini, ou Madame, répondant au Roi, qui vient de lui déclarer le cruel devoir de la séparation :

Qu'avez-vous fait ? Hélas ! je me suis crue aimée :
Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée
Ne vit plus que pour vous ! Ignoriez-vous vos lois
Quand je vous l'avouai pour la première fois ?
A quels excès d'amour m'avez-vous amenée !
Que ne me disiez-vous : « Princesse infortunée,
Où vas-tu t'engager, et quel est ton espoir ?
Ne donne point un cœur qu'on ne peut recevoir. »
Ne l'avez-vous reçu, cruel, que pour le rendre
Quand de vos seules mains ce cœur voulait dépendre ?

Imaginez ensuite le Roi répondant à la pauvre femme, avec vérité, car l'amour ne voit que l'instant présent, et, s'il pouvait voir au delà, il ne serait point l'amour.

Mon cœur se gardait bien d'aller dans l'avenir
Chercher ce qui pouvait un jour nous désunir.
Je voulais qu'à mes vœux rien ne fût invincible ;
Je n'examinais rien, j'espérais l'impossible !...

Outre la réplique de Bérénice, prise littéralement de Marie Mancini :

Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez !

réplique qui se trouve au quatrième acte, elle lui

dit encore, à l'acte V, scène v, car la situation au fond est toujours la même, et ce n'est qu'à force d'adresse que le poète fait semblant de la renouveler :

..... Vous m'aimez, vous me le soutenez ;
Et cependant je pars, et vous me l'ordonnez !

Quels vers émouvants encore (bien que marqués de l'empreinte du temps) que ceux-ci, prononcés par l'amante abandonnée :

Je ne vois rien ici dont je ne sois blessée.
Tout cet appartement préparé par vos soins,
Ces lieux, de mon amour si longtemps les témoins,
Qui semblaient pour jamais me répondre du vôtre,
Ces chiffres où nos noms, enlacés l'un dans l'autre,
A mes tristes regards viennent partout s'offrir,
Sont autant d'imposteurs que je ne puis souffrir !

Ou bien ces reproches déchirants, mêlés à la soumission en apparence la plus résignée :

Je ne dispute plus. J'attendais pour vous croire,
Que cette même bouche, après mille serments
D'un amour qui devait unir tous nos moments,
Cette bouche, à mes yeux, s'avouant infidèle,
M'ordonnât elle-même une absence éternelle.
Moi-même j'ai voulu vous entendre en ce lieu ;
Je n'écoute plus rien, et, pour jamais, adieu !...
Pour jamais ! Ah ! seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
Que le jour recommence et que le jour finisse
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?... »

Et lorsque Titus, avant cette scène d'adie essaye de consoler Bérénice par l'ambition et l'orgueil, en lui promettant d'ajouter à royaume de nouvelles provinces, avec quelle t dresse elle lui répond :

De quel soin votre amour va-t-il s'importuner?
N'a-t-il que des États qu'il me puisse donner?
Depuis quand croyez-vous que ma grandeur me touc
Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien!
Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien.
Tous vos moments sont-ils dévoués à l'empire?...

Ce doux parler des femmes, Racine le conn sait pour l'avoir entendu souvent, dans la pass et dans la tendresse, de la bouche de celles q avait aimées : il en avait pris les tours, la s plesse, cette simplicité touchante et fine, où l se confond avec la nature.

Voulez-vous juger d'un coup d'œil combien style et celui de Corneille diffèrent en un mé sujet? Voyez comment l'un et l'autre poète exprim une idée semblable.

Tous vos moments sont-ils dévoués à l'empire?

dit Bérénice à Titus dans Racine; dans Cornei c'est Domitie, qui éprise aussi de Titus ou T rend ainsi la même pensée :

Il souffre chaque jour que le gouvernement
Vole ce qu'à me plaire il doit d'attachement[1]!

1. Acte Ier, scène Ire.

Corneille a intitulé sa pièce : *Tite et Bérénice, comédie héroïque.* Cette désignation, qu'il a plusieurs fois employée, convient mieux à un tel sujet que le nom de tragédie donné par Racine. C'est le seul avantage de Corneille dans ce concours. Sa pièce, en général, est aussi mal écrite et obscure que celle de Racine est élégante et claire. Il y a des vers qu'on peut nommer énigmatiques. Ainsi, au premier acte, scène II, Domitian, frère de Tite, et qui aime Domitie sans être aimé d'elle, lui dit :

> Faut-il mourir, Madame? Et, si proche du terme,
> Votre illustre inconstance est-elle encor si ferme,
> Que les restes d'un feu que j'avais cru si fort
> Puissent dans quatre jours se promettre ma mort?

On dit que Corneille lui-même, pressé par le comédien Baron de lui expliquer ces quatre vers, ne put le faire très clairement. La pensée que l'on entrevoit, c'est que Domitian veut dire à Domitie qu'il mourra dans quatre jours, quand elle en épousera un autre. Sur quoi Voltaire fait cette remarque : « Un Domitian qui veut mourir d'amour! C'est mettre un hochet entre les mains de Polyphème ». — Tout ce qui suit semble également une série de logogriphes. On croit lire du Lycophron.

Aussi la pièce de Corneille n'a-t-elle pas survécu. Quelques jolis vers çà et là n'ont pu la sauver; ceux-ci par exemple, lorsque Tite, voulant re-

noncer à l'empire et partir avec Bérénice, lui dit :

> Allons où je n'aurai que vous pour souveraine,
> Où vos bras amoureux seront ma seule chaîne,
> . . . . . .
> Et soit de Rome esclave et maître qui voudra !

Ici se retrouve le poète qui écrivit quelques pages de *Psyché* en collaboration avec Quinault et Molière. Mais les vers comme ceux-là se comptent dans *Tite et Bérénice,* tandis que les autres sont innombrables.

J'ai dit que, selon toute apparence, c'était le roman de Segrais qui avait mis dans la circulation cette légende de Titus et Bérénice. Racine a accepté la légende, mais ne s'est point servi du roman. Corneille, au contraire, l'a pris pour canevas. L'imbroglio des personnages semble avoir plu à son imagination, qui avait autant de naïveté que de grandeur. Quand on se reporte au roman, sa pièce est un peu moins obscure; mais tout y est pénible et ennuyeux. Domitian, frère de Tite, aime Domitie, fille de Corbulon, un soldat qui a failli se faire proclamer Empereur par l'armée. Il aime, dis-je, cette Domitie, et n'est pas payé de retour, parce qu'elle voudrait se faire aimer de l'Empereur pour devenir Impératrice. Mais l'Empereur n'aime que Bérénice. Malheureusement la coutume romaine lui interdit de l'épouser, et c'est pourquoi il veut, contre son propre cœur, épouser Domitie. Là-dessus Domitian lui dit. en vers bien étranges :

. . . . . Seigneur,
Vous en voulez la main, et j'en ai tout le cœur :
Elle m'en fit le don dès la première vue,
Et ce don fut l'effet d'une force imprévue
De cet ordre du Ciel qui verse en nos esprits
Les principes secrets de prendre et d'être pris.
Je vous dirais, Seigneur, quelle en est la puissance,
Si vous ne le saviez par votre expérience.

Tandis que Domitie, par seule ambition, feint d'aimer l'Empereur, Bérénice au contraire aime Tite pour lui-même. Tite flotte irrésolu entre son amour pour elle et son devoir d'empereur romain. Mais voici en quoi la conception de Corneille se distingue de celle de Racine : chez celui-ci, Bérénice, après les émouvants reproches que vous venez d'entendre, se résigne enfin à cette séparation cruelle, et part; dans Corneille, c'est elle-même qui rappelle Tite au devoir, à ce devoir dont elle doit être la victime. Ainsi se retrouve par quelque endroit la magnanimité cornélienne. Toutefois, si l'on y regarde de près, la Bérénice de Racine, qui ne se résigne qu'en pleurant et l'âme brisée, est plus naturelle, plus femme, plus touchante; Corneille, d'ailleurs, comme vous allez voir, dépasse la mesure de la vraie grandeur. En effet, le Sénat romain, voulant reconnaître les bienfaits de l'Empereur, prend spontanément la résolution d'adopter Bérénice comme Romaine, et lui en confère le nom et le titre; l'Empereur n'a donc plus qu'à l'épouser, il le peut à présent sans blesser aucune loi; mais

c'est Bérénice qui ne veut plus, afin de conserver à Tite toute sa gloire. Est-ce que cela n'est pas forcé et faux? Bérénice, devenue Romaine et adoptée par le Sénat, n'a plus aucune bonne raison pour ne pas épouser celui qu'elle aime et dont elle est aimée. La raison qu'elle donne ne vaut rien : elle dit que, malgré la résolution prise par le Sénat, peut-être quelque Romain mécontent assassinerait l'Empereur pour le punir d'avoir violé les anciennes coutumes de la patrie.

Cela dit, je ne laisse pas de convenir que cette scène, la cinquième du dernier acte, a des traits brillants qui peuvent éblouir; par exemple, lorsque Bérénice dit à l'Empereur :

> Votre cœur est à moi, j'y règne, c'est assez...
> C'est à force d'amour que je m'arrache au vôtre.
> Adieu, seigneur, je pars.

Il était naturel que Corneille, selon la tournure de son génie, préférât ce dénouement magnanime, le sacrifice volontaire, l'immolation désintéressée, au dénouement pathétique de la résignation et des pleurs [1].

1. Outre la solution cornélienne et la solution racinienne, il y a une troisième solution de ce problème psychologique et dramatique. Mais elle ne rentrait pas dans la légende de Titus et de Bérénice. Vous la trouverez dans Virgile, au quatrième livre de *l'Enéide*, le personnage de Didon vous l'offrira. Didon ne se pique ni de magnanimité comme la Bérénice de Corneille, ni de résignation comme la Bérénice de Racine : furieuse contre le pieux Enée, qui l'abandonne froidement pour obéir à l'ordre des dieux et aller fonder en Italie un nouvel empire, elle le poursuit de ses imprécations,

Au moment où Louis XIV, sur le point de se marier, fut obligé de préparer Marie Mancini à cette rupture, il lui envoya des vers, qu'il avait demandés à Benserade, pour essayer d'adoucir le chagrin de celle qu'il abandonnait. Ils sont loin de ceux de Racine et même de ceux de Corneille. En voici cependant quelques-uns :

A IRIS.

Le Ciel ne consent pas, Iris, que je vous aime :
Il faut que je défère à son ordre suprême,
Ou que je passe au moins de longs et tristes jours
En ne vous voyant plus et vous aimant toujours.....
Au seul bruit de mon nom je vois trembler la terre;
Je fais ce qu'il me plaît, soit en paix, soit en guerre;
Tout cède, tout fléchit; mais, dans un tel besoin ,
Ma puissance finit et ne va pas plus loin...

puis elle se brûle vive sur un bûcher qu'elle a construit. Telle est la différence des trois héroïnes. — Il y aurait bien d'autres personnages à rapprocher de ces trois-là. Cet éternel sujet, la femme abandonnée, a tenté de tout temps poètes et romanciers. Dans Homère, c'est Calypso abandonnée par Ulysse; dans Catulle et dans Thomas Corneille, c'est Ariane délaissée par Bacchus; dans Euripide, dans Sénèque, dans Corneille, c'est Médée trahie par Jason; dans Virgile, c'est la Phénicienne ardente que je viens de rappeler; dans Suétone, dans Segrais, dans Corneille et dans Racine, c'est Bérénice quittée par Titus; dans Tirso de Molina et dans Molière, ce sont toutes les victimes de Don Juan; de nos jours, dans Balzac, c'est madame de Beauséant abandonnée par Gaston de Nueil; chez George Sand, c'est la pauvre Noun, puis sa maîtresse Indiana, délaissées par Raymon de Ramière; chez Victor Hugo, dans les *Odes et Ballades*, la pauvre fille d'O-Taïti, quittée par un officier français; chez Alfred de Viçny, Dolorida; chez Alexandre Dumas père, Angèle; chez Alexandre Dumas fils, Marguerite Gautier, Clara Vignot, Jeannine... Etc.

1. C'est-à-dire, dans la nécessité où je suis d'obéir au Ciel.

Il fait appel à la magnanimité de cette autre Bérénice et l'exhorte à montrer autant de courage que lui. Malheureusement, si les sentiments sont relevés, les vers sont d'une platitude extrême :

Disons mieux : tout l'honneur d'une si grande affaire
A moi seul n'est pas dû; vous m'aidez à la faire.
Êtes-vous pas réduite au point où je me vois?
Prenez-vous pas sur vous comme je prends sur moi?
Avec mon zèle ici votre zèle conspire,
Et vous avez grand part au triomphe où j'aspire.

S'il s'est enfin résolu à ce sacrifice, c'est aussi par la pensée qu'on dira un jour : Non seulement

Il a vaincu l'Espagne, il a soumis l'Empire;
Il a rasé leurs forts, abattu leurs remparts,
. . . . . .
Nul n'a porté si haut l'honneur du diadème;
Il a fait plus encore, il s'est vaincu lui-même.

Ces deux derniers vers pourraient servir d'épigraphe à la pièce de Racine et à celle de Corneille. Soit que l'un et l'autre poète ait eu, ou non, connaissance de ces vers, l'idée-mère de l'une et de l'autre pièce y est contenue.

La *Bérénice* de Racine fut jouée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne le 21 novembre 1670, huit jours avant la pièce de Corneille; celle-ci fut représentée au Palais-Royal le 28 novembre, par la troupe de Molière, moins parfaite dans la tragédie que dans la comédie. Ainsi Racine avait pris l'avance sur son

illustre concurrent, et avec une troupe meilleure, et avec un génie plus jeune et mieux fait pour un tel sujet. De plus, c'était la Champmeslé qui jouait Bérénice. Racine, en lui faisant répéter ce rôle, ne manqua pas de devenir amoureux d'elle, et développa encore le talent de cette grande tragédienne, qui s'entendait merveilleusement à faire pleurer, avec sa voix charmante, dont La Fontaine a dit qu'elle allait droit au cœur. Après le grand succès qu'elle eut dans le rôle de Bérénice, Racine écrivit pour elle successivement ceux de Roxane, de Monime, d'Iphigénie et de Phèdre.

Son mari, qui jouait le rôle d'Antiochus, n'était pas très bon comédien ; on ne le gardait à l'Hôtel de Bourgogne que par égard pour elle, et de peur de la voir partir si l'on se débarrassait de lui. On avait été cependant sur le point de le congédier ; il fut maintenu par le crédit de Racine, s'il faut en croire une chanson du temps et un calembour qui en fait la pointe :

Champmeslé, cet heureux mortel,
Ne quittera jamais l'Hôtel :
Sa femme a pris *racine* là.
Alleluia !

Racine avait, du reste, de nombreux concurrents : le fils de madame de Sévigné en était un ; et cette bonne Champmeslé n'aimait à faire le malheur de personne ; La Fontaine en était aussi,

il lui adressa le conte de *Belphégor;* Chapelle et Valincour faisaient également partie de son cercle amoureux. Boileau lui-même assistait quelquefois aux petits soupers qu'on faisait chez elle. Le comte de Rével, Charles-Amédée de Broglie, était au nombre des élus. Le comte de Clermont-Tonnerre pareillement. C'est lui qui, plus tard, devait supplanter Racine, ou, comme dit un quatrain burlesque du temps, dé-raciner la Champmeslé :

A la plus tendre amour elle fut destinée,
Qui prit longtemps *racine* dans son cœur ;
Mais, par un insigne malheur,
Le *Tonnerre* est venu, qui l'a dé-racinée.

Ce personnage d'Antiochus, roi de Comagène, que jouait le bon Champmeslé, est un très joli rôle de second plan. Talma, à son tour, en 1807, se plut à le mettre en lumière. Antiochus aime aussi Bérénice depuis cinq ans ; elle a repoussé cet amour, puisqu'elle aime Titus. Or Titus, renonçant à elle, le charge de la remener en Orient : Antiochus passe tout à coup du désespoir à l'espérance. Mais Bérénice, voulant rester fidèle à la mémoire de son unique amour, comme la princesse de Clèves à celle de son mari, sans que rien l'en puisse distraire, s'en retourne seule. Remarquons, à ce propos, que madame de La Fayette, dans un autre de ses romans, *la Princesse de Montpensier*, publié dix ans auparavant, en 1660,

avait créé un caractère, le comte de Chabanes, qui a pu fournir à Racine l'idée de ce personnage noble et sympathique, amant malheureux, cœur fidèle, généreux, désintéressé. Le comte de Chabanes, amoureux de la princesse de Montpensier, se dévoue jusqu'à la servir dans ses amours avec un rival : ainsi fait également Antiochus, ne vivant que pour Bérénice, près d'elle ou loin d'elle. C'est dans ce rôle charmant que se trouve un vers admirable et jamais assez admiré. Un rapprochement le fera mieux sentir. Lamartine, pour exprimer la tristesse désespérée de l'amour rompu par la mort, a écrit un vers qui est bien :

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé !

Racine, pour exprimer, non pas même la mort, mais seulement l'absence de la personne aimée, fait dire au malheureux amant accablé de sa solitude, quand Bérénice partant pour Rome avec Titus a quitté la Judée :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

Le vers de Lamartine rend un sentiment vrai, mais sous forme de réflexion générale; au lieu que le vers de Racine est tout sentiment. Et ce sentiment s'exprime sans y songer, d'une manière inconsciente, qui échappe à celui qui parle, et presque à celui qui écoute. Ce seul vers présente

un tableau immense, moral et physique à la fois : l'Orient tout entier, sans Bérénice, n'est plus pour l'amant délaissé qu'un vaste désert. Si donc le vers de Lamartine, considéré tout seul, est beau, dès qu'on le rapproche de l'autre, il n'en est plus qu'un heureux commentaire. Telle est la supériorité de Racine.

Où est-ce donc que le poète de *Bérénice* avait appris à peindre ainsi l'amour ? C'est en étudiant son propre cœur, et le cœur de toutes celles qu'il aimait. S'il n'était pas un modèle de constance, en revanche sa clairvoyance, sa pénétration, sa finesse, mettaient à profit toutes ses aventures. De son expérience personnelle, des souvenirs de ses propres passions et de tant d'orages [1], se formait une bonne partie de son génie. Aux hommes que les femmes n'ont pas affinés, polis, il manquera toujours quelque chose : le goût, le tact des bienséances, la flexibilité, le tour, la grâce, l'expérience des flux et reflux du cœur, la langue idéale de la poésie et de l'amour. Quelques-uns reprochent à Racine la perfection même de son art, qui dans les moments les plus pathétiques ne se dément point. Cependant, répond M. Taine, « il y a une singulière beauté dans ce talent de bien dire que n'altèrent point les émotions profondes.... On y trouve la marque d'un esprit supérieur et d'une éducation incomparable; on juge

1. J'ai vu ceux de l'amour et j'ai vu ceux des flots,
Et j'ai plaint les amants plus que les matelots.
BYRON.

que la passion ainsi dissimulée reste encore véritable et poignante..... J'accepte des conventions dans la tragédie comme dans l'opéra : je souffre que Bérénice plaide sa douleur, puisque Dona Anna chante la sienne. Chaque art et chaque siècle enveloppe la vérité sous une forme qui l'embellit et qui l'altère ; chaque siècle et chaque art ont le droit d'envelopper ainsi la vérité. C'est une erreur que de demander à Dona Anna des plaintes sans mélodie ; c'est une erreur que de demander à Bérénice des plaintes sans éloquence ; l'une exprime sa douleur par des notes liées, comme l'autre par des raisons suivies, et on n'a rien dit contre l'une ni contre l'autre lorsqu'on a remarqué contre l'une et contre l'autre que la passion ne s'exprime ni par le développement oratoire ni par le chant musical [1]. »

Quoique cette pièce soit faible, elle est bien étonnante et filée avec un art infini. Bérénice, dans le premier acte, croyant qu'elle va devenir la femme de Titus, est toute à l'espérance et au bonheur, que les actes suivants vont renverser. L'abbé de Villars [2] avait tort, par conséquent, de prétendre que ce premier acte est inutile : il ne l'est pas plus que les premières scènes du *Cid*, qui, donnant lieu d'espérer le mariage prochain de

1. H. Taine, *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire.*

2. La Critique de *Bérénice*, dans le *Recueil des Dissertations* de Granet, t. II, p. 192.

Chimène et de Rodrigue, font de la querelle des deux pères, aussitôt après, une péripétie. L'explication entre Titus et Bérénice, au sujet de la séparation, ne donnait qu'une scène; le poète a eu l'adresse de la reculer jusqu'au quatrième acte. C'est à quoi lui a servi ce rôle d'Antiochus, rôle secondaire, mais, comme vous voyez, très utile. Le dernier acte ne se tient pas très bien dans la première partie; mais Bérénice, dans la seconde, faisant partager son émotion au spectateur, couronne tout de sa tendresse et de sa grâce.

Le succès ne fut pas éphémère; le grand Condé se plaisait à entendre cette pièce, et disait d'elle à peu près ce que Titus dit de Bérénice elle-même:

> Depuis *deux* ans entiers tous les jours je la vois,
> Et crois toujours la voir pour la première fois.

Au dix-huitième siècle, Adrienne Lecouvreur reprit le rôle de Bérénice et y fut très touchante. Après elle, mademoiselle Gaussin, plus émouvante encore, dit-on, non seulement fit pleurer ensemble, à qui mieux mieux, d'Alembert et Jean-Jacques Rousseau; mais on raconte que le soldat en faction dans la coulisse, éperdu, laissa tomber son fusil. Stendhal rapporte un fait analogue : au théâtre de Baltimore, le soldat de garde, voyant Othello qui allait étouffer Desdémona : « Il ne sera pas dit, s'écria-t-il, qu'en ma présence un

méchant nègre aura tué une femme blanche! » Et, lâchant son coup de fusil, il cassa le bras d'Othello.

Les critiques ni les parodies ne manquèrent pas plus à la pièce de Racine malgré sa vogue, qu'à celle de Corneille malgré sa chute. Mais les parodies comme les critiques n'ajoutent rien à une défaite, et ne font qu'aiguiser un succès.

Il y eut, entre autres, *Tite et Titus, ou Critique sur les Bérénices,* comédie en trois actes, qui parut à Utrecht, en 1673. La scène est au Parnasse. Les personnages sont : Apollon, Melpomène, Thalie, Tite, Titus, Antiochus, Domitian, Domitie, et enfin les deux Bérénices, celle de Corneille et celle de Racine, bien que la liste n'en fasse pas mention. Apollon, après avoir entendu les parties, et avant de faire justice, essaye de conclure l'affaire par un accommodement. S'adressant donc tour à tour à Titus (de Racine) et à Tite (de Corneille) :

APOLLON.

O Titus, n'est-il pas vrai que la tendresse de votre Bérénice, son obstination à vouloir vous épouser, et son désespoir, vous désolent ?

TITUS.

Oui, sans doute, Seigneur.

APOLLON.

Et vous, Tite, n'est-il pas vrai que l'inconstance de votre Bérénice, et le refus qu'elle fait de vous épouser, vous affligent, et que vous voudriez bien vous marier?

TITE.

Il n'est rien de plus vrai.

APOLLON.

Pour vous, ma Bérénice, n'est-il pas encore vrai que l'amour de Tite, et son obstination à vous épouser, vous est très odieuse, et que vous ne voulez point vous marier ?

BÉRÉNICE de TITE

Oui, Seigneur.

APOLLON.

Et vous, Bérénice de Titus, ne voudriez-vous pas bien que l'Empereur vous épousât, et n'est-ce pas le refus qu'il en fait qui vous afflige ?

BÉRÉNICE de TITUS.

Hé! Seigneur, n'ai-je pas raison ?

APOLLON.

Or bien, puisque tout cela va ainsi, j'ai un moyen sûr pour vous mettre d'accord, et vous rendre tous quatre contents. Il ne faut pour tout cela sinon que Tite et Titus troquent ensemble leurs Bérénices. Par ce moyen, Bérénice de Tite, qui ne veut pas se marier, sera avec Titus, qui ne veut pas se marier aussi, et ainsi ils seront d'accord; et au contraire Bérénice de Titus, qui veut se marier, sera avec Tite qui veut se marier aussi; et ils se marieront si bon leur semble: car, pour Tite, qui a été deux ou trois fois tout prêt d'épouser Domitie, il s'accommodera bien aussi volontiers d'une autre Bérénice que de la sienne.

BÉRÉNICE de TITUS.

Mais cette Bérénice ne s'accommodera jamais d'autre que de Titus. Titus seul a pu me plaire, et mon cœur ne prend point le change.

APOLLON.

Ne voilà pas justement la seule chose que je craignais ? Voilà un malheureux homme que ce Tite, que personne ne veuille de lui [1] !

N'ayant point réussi dans sa tentative d'accommodement, Apollon se décide à prononcer sa sentence, moins sévère pour Racine que pour Corneille :

Il sera sursis au jugement de Tite, jusqu'à ce qu'il ait fait entendre et déclaré plus nettement ce qu'il aime et ce qu'il hait. Sa Bérénice sera admonestée de ne plus tomber dans une bizarrerie aussi blâmable que celle qui lui fait quitter Tite dès que le Sénat lui permet de l'épouser. Pour Titus, ç'a été grande imprudence à lui de s'être exposé au jugement du vulgaire, qui ne comprend point la force de l'amour de la gloire;... mais, pour la Bérénice, comme... elle paraît tout à fait innocente et qu'on ne voit pas qu'il y ait rien de sa faute dans son malheur, la pitié qu'elle excite est trop grande pour donner du plaisir, et dégénère sans cesse en horreur et en indignation...

Ce jugement d'Apollon semble un peu bizarre. Il se trouve que Jean-Jacques Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert*, se rencontre avec lui : « On tremblait, dit-il, qu'elle ne fût renvoyée... Chacun aurait voulu que Titus se laissât vaincre,

1. Acte III, scène II.

même au risque de l'en moins estimer... La Reine part sans le congé du parterre. L'Empereur la renvoie *invitus invitam*, on peut ajouter *invito spectatore*. Titus a beau rester Romain, il est seul de son parti : tous les spectateurs ont épousé Bérénice. » Une telle critique du rôle de Titus n'est-elle pas le meilleur éloge du pathétique de celui de Bérénice ?

J'ai pensé qu'à propos d'une pièce un peu mince, mais charmante, il pourrait être utile et curieux de rappeler les souvenirs contemporains qui, pour les spectateurs du dix-septième siècle, en faisaient le principal intérêt. Racine, toutefois, bien moins hardi que Benserade, avait l'air de ne songer à rien : l'application qu'il faisait de ces souvenirs paraissait se réduire à la donnée très générale d'un amour mutuel vaincu par le devoir ; et les deux mots de Suétone, *invitus invitam*, mis en tête de sa préface, servaient de voile bienséant, quelque transparent qu'il pût être. Aussi, outre l'intérêt des sous-entendus, le poète des femmes sut-il mettre dans cette élégie héroïque tant de sensibilité, tant d'éloquence familière et poétique, tant de grâce pénétrante, qu'il crut pouvoir se passer d'action. C'est là que fut son erreur. Se passer d'action n'est point permis au théâtre : le nom même de l'œuvre dramatique, *drama, action*, rappelle le poète à son de-

voir. Il y avait, tout au plus, dans ce bref épisode, la matière d'un ou deux actes, non de cinq. Racine s'est joué de la difficulté; il dit dans sa préface, non sans un peu d'orgueil, « que l'invention consiste à faire quelque chose de rien ». Sainte-Beuve complète la pensée du poète : « Ici, ce *rien*, c'est tout simplement le cœur humain, dont Racine a traduit les moindres mouvements et développé les alternatives inépuisables. La lutte du cœur plutôt que celle des faits, tel est, en général, le champ de la tragédie française en son beau moment, et voilà pourquoi elle fait surtout l'éloge, à mon sens, du goût de la société qui savait s'y plaire[1]. »

Assurément, on ne peut qu'applaudir à ce commentaire fin et juste, et chaque semaine nous démontrons que la tragédie française du dix-septième siècle ne vit pas d'incidents et d'aventures, mais du développement des caractères et des passions, des sentiments généraux de l'humanité; toujours est-il que, par un fond trop peu fertile en situations, la charmante tragi-comédie ou élégie héroïque de *Bérénice* semble, à présent, plus agréable à la lecture qu'à la scène. Ce tableau de Watteau était mieux à sa place à la Cour de Saint-Germain ou dans le petit cadre de l'Hôtel de Bourgogne, que

1. *Portraits littéraires*, tome I, sur la reprise de *Bérénice*, 1844.

dans le grand Théâtre-Français d'aujourd'hui, — à peu près comme le *Don Giovanni* de Mozart, *dramma giocoso*, était mieux placé sur la scène italienne que dans le cadre démesuré de notre Grand Opéra.

SEPTIÈME LEÇON

L'ORIENT

Bajazet. — Mithridate.

Le poète qui, dans *Britannicus*, a si bien peint la Rome impériale et l'ère des Césars, a su, dans *Bajazet* et dans *Mithridate*, représenter avec une vérité non moins admirable l'Orient, ses mœurs, ses caractères, ses passions, à deux époques diverses et fort distantes l'une de l'autre : dans *Mithridate* l'Orient ancien, dans *Bajazet* l'Orient contemporain de Racine; mais l'Orient varie très peu, et ses évolutions lentes sont presque imperceptibles, même dans une longue série de siècles. Aussi ces deux tableaux présentent-ils plusieurs traits de

ressemblance. C'est ce qui m'engage à les rapprocher, afin qu'ils fassent pendant l'un à l'autre; outre que dans l'œuvre du poète, ils se suivent chronologiquement: *Bajazet* est de 1672, Racine avait trente-trois ans; *Mithridate* est de 1673.

Benjamin Constant, dans la préface de son imitation et réduction du *Walstein* de Schiller, posant la question du drame et de la tragédie, s'exprime ainsi: « Les Français, dans les personnages de leurs tragédies, se passent d'individualité plus facilement que les Allemands et les Anglais... En ne peignant qu'une passion, au lieu d'embrasser tout un caractère individuel, on obtient des effets plus constamment tragiques, parce que les caractères individuels, toujours mélangés, nuisent à l'unité de l'impression; mais la vérité y perd peut-être... On se demande ce que seraient les héros qu'on voit, s'ils n'étaient dominés par la passion qui les agite, et l'on trouve qu'il ne resterait dans leur existence que peu de réalité. D'ailleurs, il y a bien moins de variété dans les passions propres à la tragédie, que dans les caractères individuels, tels que les crée la nature : les caractères sont innombrables; les passions théâtrales sont en petit nombre.

» Sans doute l'admirable génie de Racine, qui triomphe de toutes les entraves, met de la diversité dans cette uniformité même : la jalousie de Phèdre

n'est pas celle d'Hermione, et l'amour d'Hermione n'est pas celui de Roxane. Cependant la diversité me semble plutôt encore dans la passion que dans le caractère de l'individu.

» Il y a, chez Voltaire, bien peu de différence entre les caractères d'Aménaïde et d'Alzire. Celui de Polyphonte convient à presque tous les tyrans mis sur notre théâtre, tandis que celui de Richard III, dans Shakespeare, ne convient qu'à Richard III. Polyphonte n'a que des traits généraux, exprimés avec art, mais qui n'en font point un être distinct, un être individuel : il a de l'ambition, et, pour son ambition, de la cruauté et de l'hypocrisie; Richard III réunit à ces vices, qui sont de nécessité dans son rôle, beaucoup de choses qui ne peuvent appartenir qu'à lui seul : son mécontentement contre la nature, qui, en lui donnant une figure hideuse et difforme, semble l'avoir condamné à ne jamais inspirer d'amour; ses efforts pour vaincre cet obstacle qui l'irrite, sa coquetterie avec les femmes, son étonnement de ses succès auprès d'elles, le mépris qu'il conçoit pour des êtres si faciles à séduire, l'ironie avec laquelle il manifeste ce mépris, tout le rend un être particulier. Polyphonte est un genre; Richard III, un individu. »

On en peut dire autant, selon Benjamin Constant, de Walstein : il est si individuel, que Schiller a trouvé dans sa vie, sa conspiration et sa mort, de quoi composer trois pièces. — Gœtz de Berlichingen,

dans Gœthe, ne l'est pas moins, toujours selon le même écrivain.

Assurément il y a une part de vérité dans cet aperçu très suggestif; mais l'un et l'autre système dramatique a ses inconvénients et ses avantages. Quant aux exemples, écartons d'abord les personnages des tragédies de Voltaire, qui, en général, sont conçus sans solidité et sans beaucoup de sérieux, vagues, vides, creux, déclamatoires ; laissons Polyphonte : c'est chose trop facile de lui opposer et préférer Richard III. Mais les personnages de Racine, sans être éparpillés en mille détails comme Richard III et Hamlet, sont vivants et vrais. La concentration des caractères en accroît la force et l'effet, comme les rayons de la lumière, rassemblés au foyer, donnent la flamme. Racine sait non seulement varier à l'infini la peinture des passions, comme on en convient, mais aussi créer des caractères très particuliers, très individuels, qu'il est impossible de confondre avec d'autres. Je ne me charge pas de défendre les personnages des tragédies de Voltaire; mais je défends ceux de Racine; ou plutôt ils se défendent bien tout seuls. Néron, par exemple, dans *Britannicus*, ne se confond ni avec Polyphonte, ni avec Richard III ; Agrippine ne se confond ni avec Athalie, ni avec Lucrèce Borgia, ni avec Catherine de Médicis. Si, dans les personnages de second plan, dans les jeunes couples d'amoureux, il y a de certaines ressemblances, je prétends et je vais con-

tinuer de faire voir que les personnages de premier plan sont profondément distincts, et présentent des physionomies d'une diversité irréductible. Et peut-on dire que Racine, dans Néron, n'ait peint qu'une seule passion? Je chercherais plutôt quelle est celle qu'il n'a point peinte dans ce personnage. Mais il a su en même temps y maintenir l'unité de caractère, qui parfois dans le drame anglais, allemand ou espagnol, s'en va à vau-l'eau au milieu des mille détails de ce que le critique appelle l'individualité réelle. Des caractères complexes et inconséquents sont dans la nature, cela est vrai; et il l'est aussi que le drame shakspearien, comme le roman anglais, avec ses détails innombrables, s'empare de vous, en vous enlaçant peu à peu dans ses mailles multipliées. Sans entraves et sans limites, libre de mêler ou d'opposer les uns aux autres les éléments les plus contraires, le tragique et le comique, le terrible et le grotesque, le drame ébranle tour à tour, et presque en même temps, l'âme humaine dans ses deux pôles. Mais le système français du dix-septième siècle excluait cette liberté sans frein; l'unité, la concentration, en était la règle : et par là il a obtenu, lui aussi, de très grands effets, et produit des œuvres non moins admirables. Choisissant la journée d'une crise tragique, il y enserre l'action, qui par là éclate d'autant plus, et porte plus loin, comme la charge d'un canon rayé. Quant aux caractères, la ques-

tion est de savoir laquelle des deux manières de concevoir les êtres dramatiques est la meilleure: ou bien l'individu en toutes ses particularités, la physionomie réelle en ses mille aspects, la personne elle-même, avec ses difformités, le visage avec ses verrues; ou bien seulement les traits essentiels, qui constituent l'être moral que l'on veut peindre, les traits profonds et décisifs, capables à la fois de saisir la foule et d'émouvoir les esprits cultivés. Il y a des raisons pour l'une et pour l'autre manière; et je sais des gens qui, ne pouvant se résoudre à opter, préfèrent l'une et l'autre tour à tour. L'un de ces deux systèmes dramatiques simplifie, ramasse et condense, l'autre se plaît à détailler l'action, au risque de l'éparpiller. L'idéal serait de détailler et de concentrer à la fois. Le très regretté Eugène Fromentin, qui savait tour à tour peindre et écrire, dit quelque part dans un de ses voyages d'Afrique: « Chose admirable et accablante! la nature, tout à la fois, détaille et résume. Nous, nous ne pouvons, tout au plus, que résumer; heureux quand nous le savons faire! Les petits esprits préfèrent le détail. Les maîtres seuls sont d'intelligence avec la nature : ils l'ont tant observée, qu'à leur tour ils la font comprendre. Ils ont appris d'elle ce secret de simplicité, qui est la clef de tant de mystères!... Devais-je donc si loin du Louvre chercher cette importante exhortation, de voir les choses par

le côté simple, pour en obtenir la forme vraie et grande? »

Eh bien, Racine procède comme la nature, détaille et résume à la fois, produit des types qui sont, en même temps, individuels, tels que les donne l'histoire ou la légende, base de chaque pièce, et généraux, universels, conformes à l'humanité ; ainsi, d'une variété infinie.

Quand il aurait composé seulement les six pièces que nous avons étudiées jusqu'à cette heure, *la Thébaïde*, *Alexandre*, *Andromaque*, *les Plaideurs*, *Britannicus*, *Bérénice*, quelle diversité déjà dans son esprit et dans son génie! Mais songez à présent que nous sommes à peine à la moitié de sa course. Pour moi je suis partagé entre le désir de hâter la nôtre, et celui de ne pas laisser de côté d'autres créations non moins belles. Aujourd'hui je parlerai donc successivement de *Bajazet* et de *Mithridate*.

I

Bien que La Harpe prétende que *Bajazet* « est sans contredit un ouvrage de second ordre », j'espère vous faire voir que c'est encore une des belles tragédies de notre poète.

Dans la seconde préface de cette pièce, Racine

explique que le lointain nécessaire aux personnages tragiques peut aussi bien être dans le lieu que dans le temps. La page mérite d'être citée : « Quelques lecteurs pourront s'étonner, dit-il, qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente ; mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique qui dût me détourner de mon entreprise. A la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie ; ni de mettre des héros sur le théâtre, qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia.* L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps, car le peuple (le public) ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. C'est ce qui fait, par exemple, que ces personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre : on les regarde de bonne heure comme anciens. Ce sont des mœurs et des coutumes toutes différentes. Nous avons si peu de commerce avec les princes et les

autres personnages qui vivent dans le sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre. » Etc.

Ce que Racine appelle ici la dignité et le respect, *reverentia*, ce respect qui se proportionne à l'éloignement des temps ou des pays, c'est sans doute ce qu'en langage moderne on appellerait l'idéalisation. Il y a nécessité, selon ce système dramatique, d'idéaliser le sujet et les personnages par le lointain, soit du temps, soit du lieu. C'est tout l'opposé du système qui se propose de ne mettre pas la moindre différence entre les personnages qui sont sur la scène et les gens qui sont assis dans la salle pour les voir jouer. Ce second système convient à la comédie, qui ne saurait mieux faire que de prendre sur le vif la réalité, par conséquent la réalité contemporaine. L'autre convient à la tragédie, et à l'opéra ou au ballet. Quant au *drame* proprement dit, étant un genre mixte, il s'accommode de l'un et de l'autre, selon qu'il veut produire ou des effets de réalité pure, ou des effets plus grandioses, mêlés d'idéalité.

Bajazet n'était pas la première pièce tirée de l'histoire turque qui parût sur la scène française. Dès 1561, Gabriel Bounyn avait donné une tragédie intitulée : *la Soltane* (sic). En 1630, Mairet, d'après une

pièce italienne de Bonarelli della Rovere, avait fait représenter *le Grand et dernier Solyman*. En 1637, Dalibray avait donné à son tour *Soliman*, imité de la même pièce italienne, et aussi de *la Soltane* de Bounyn. En 1643, Desmarets avait fait jouer *Roxelane*. En 1647, Magnon avait donné *le Grand Tamerlan et Bajazet*, dont le sujet, malgré ce dernier nom, appartenait à une époque plus reculée. Enfin, la même année, Tristan l'Hermite, dans sa tragédie d'*Osman*, avait mis sur le théâtre des événements qui ne dataient que de vingt-cinq ans. Racine entrait donc dans une voie déjà frayée; mais il y marchait d'un pas plus ferme que ses devanciers, et poussait plus avant. Il traitait son sujet avec beaucoup de force, de vérité et de couleur, quoi qu'en aient voulu dire ses adversaires et ses rivaux, y compris le grand Corneille lui-même. On raconte que, se trouvant à la première représentation de *Bajazet* avec Segrais, il lui fit remarquer tout bas que Racine avait peint des français sous des habits turcs. Corneille cependant ne s'est pas fait faute, lui tout le premier, de mettre à la française ses tragédies romaines pour les faire bien venir. Dans *Horace*, par exemple, la liste des personnages, ou des acteurs comme on disait alors (ce qui ne voulait pas dire des comédiens) donne les indications suivantes :

« Curiace, *gentilhomme* d'Albe.

« Julie, *dame* romaine, confidente de Sabine. »
Dans *Polyeucte :* « Néarque, *seigneur* arménien. »
Dans *Héraclius :* « Léontine, *dame* de Constantinople. » — Etc.

Franciser ses héros, c'était demander pour eux droit de bourgeoisie à son public. Mais alors pourquoi donc reproche-t-il si fort à Racine d'user plus ou moins du même procédé ?

On a voulu, dans ces derniers temps, faire de Corneille un historien très érudit et d'une merveilleuse exactitude. Cependant, à vrai dire, le Romain de Corneille est un type de convention que l'imagination du poète s'est forgé d'après la légende. A quelque époque que se passe l'action de la pièce, sous les Rois, sous la République ou sous l'Empire, ce Romain-type ne varie pas sensiblement : il est presque toujours stoïque et oratoire. A peu près de même que, dans le théâtre de ce temps-là, il y avait, nous l'avons vu, un costume de convention, adopté pour jouer toutes les pièces composées sur des sujets anciens, costume qui variait très peu, que le sujet fût grec ou romain, ou mythologique, ou du bas-empire, ou barbare ; de même le Romain de Corneille est formé d'après des données classiques très incomplètes et très vagues, mêlées de reflets espagnols de tous les temps, depuis Lucain et Sénèque jusqu'à Guillem de Castro. — « Les Romains sont plus grands quand il les fait

parler », a-t-on dit, et je n'y contredis point. Mais, s'ils sont plus grands, sont-ils donc si vrais? Corneille est-il alors l'historien et le peintre que l'on prétend impeccable? Pour moi, je crois que, si l'on ne peut dénier aux Romains de Corneille, non plus qu'à ses autres héros, une certaine magnanimité poétique et oratoire, confinant à la déclamation et y versant quelquefois, Racine, étant un esprit bien autrement flexible et fin, a pour le moins autant et même plus que lui le sens historique et la vérité de la couleur.

S'il est vrai que Corneille ait fait part à Segrais d'une critique de cette sorte, celui-ci aurait pu le payer d'une autre remarque. Quoique Racine dise que le sujet de sa tragédie ne se trouvait encore dans aucune histoire imprimée, il paraît bien avoir pris quelques-unes des idées et les principaux personnages de sa pièce dans une nouvelle de Segrais, publiée vers la fin de 1656, avec plusieurs autres, sous ce titre collectif: *Divertissement de la princesse Aurélie.* Cette nouvelle est la dernière de deux volumes, et s'appelle: *Floridon, ou l'Amour imprudent.* Floridon est une femme: c'est le même personnage qu'Atalide. Les autres portent les noms de Roxane, Bajazet, Acomat, que Racine leur a conservés. La catastrophe, dans la nouvelle de Segrais, est moins prompte et se trouve suspendue par des péripéties peut-être plus orientales, mais que la rapidité nécessaire au théâtre, et les sentiments

plus nobles du public français, ont sans doute conseillé à notre poète de rejeter.

Ainsi, de même que Corneille avait, pour *Tite et Bérénice*, mis tout simplement en tragédie un roman de Segrais, Racine, lui aussi, empruntait à une nouvelle de Segrais une partie de sa pièce de *Bajazet*. Voilà l'observation dont Segrais aurait pu régaler Corneille.

Celui-ci reprochait donc à son jeune rival de n'avoir mis sur la scène que des Français habillés en Turcs. C'est à cette critique que Racine répond dans sa première préface ; elle n'a qu'une page, la voici ; elle parut en tête de la première édition de *Bajazet*, publiée le 20 février 1672, six semaines après la première représentation :

« Quoique le sujet de cette tragédie ne soit encore dans aucune histoire imprimée, il est pourtant très véritable. C'est une aventure arrivée dans le sérail, il n'y a pas plus de trente ans. Monsieur le comte de Cézy était alors ambassadeur à Constantinople. Il fut instruit de toutes les particularités de la mort de Bajazet : il y a quantité de personnes à la Cour qui se souviennent de les lui avoir entendu conter, lorsqu'il fut de retour en France. M. le chevalier de Nantouillet est du nombre de ces personnes, et c'est à lui que je suis redevable de cette histoire, et même du dessein que j'ai pris d'en former une tragédie. J'ai été obligé, pour cela, de changer quelques circonstances ; mais, comme ce change-

ment n'est pas fort considérable, je ne pense pas aussi qu'il soit nécessaire de le marquer au lecteur. La principale chose à quoi je me suis attaché, ç'a été de ne rien changer ni aux mœurs ni aux coutumes de la nation, et j'ai pris soin de ne rien avancer qui ne fût conforme à l'histoire des Turcs et à la nouvelle *Relation de l'Empire Ottoman*, que l'on a traduite de l'anglais. Surtout je dois beaucoup aux avis de M. de La Haye, qui a eu la bonté de m'éclaircir sur toutes les difficultés que je lui ai proposées. »

Racine répond encore à la critique de Corneille vers la fin de sa seconde préface : « Je me suis attaché à bien exprimer dans ma tragédie ce que nous savons des mœurs et des maximes des Turcs. Quelques gens ont dit que mes héroïnes étaient trop savantes en amour et trop délicates pour des femmes nées parmi des peuples qui passent ici pour barbares. Mais, sans parler de tout ce qu'on lit dans les relations des voyageurs, il me semble qu'il suffit de dire que la scène est dans le sérail. En effet y a-t-il une Cour au monde où la jalousie et l'amour doivent être si bien connus que dans un lieu où tant de rivales sont enfermées ensemble, et où toutes ces femmes n'ont point d'autre étude, dans une éternelle oisiveté, que d'apprendre à plaire et à se faire aimer? Les hommes, vraisemblablement, n'y aiment pas avec la même délicatesse. Aussi ai-je

pris soin de mettre une grande différence entre la passion de Bajazet et les tendresses de ses amantes. Il garde, au milieu de son amour, la férocité de sa nation. Et, si l'on trouve étrange qu'il consente plutôt de mourir que d'abandonner ce qu'il aime, et d'épouser ce qu'il n'aime pas, il ne faut que lire l'histoire des Turcs, on verra partout le mépris qu'ils font de la vie ; on verra en plusieurs endroits à quels excès ils portent les passions, et ce que la simple amitié est capable de leur faire faire : témoin un des fils de Soliman, qui se tua lui-même sur le corps de son frère aîné, qu'il aimait tendrement, et que l'on avait fait mourir pour lui assurer l'empire. »

L'action de cette tragédie n'est qu'une intrigue de sérail ; mais de cette intrigue même

Dépendent les destins de l'empire Ottoman.

Cela seul n'est-il pas bien oriental ?

L'exposition de la pièce est une des plus simples et des plus belles qu'il y ait au théâtre, et, pour être dignement étudiée, demanderait une leçon entière Mais, cette étude ayant été déjà faite et fort bien [1], je ne veux point y revenir ; je passe à d'autres observations qui répondent à celles de Benjamin Constant.

1. Notamment par Voltaire, La Harpe, Geoffroy, etc.

Le sultan Amurat [1], de son camp près Bagdad (Racine a mis Babylone au lieu de Bagdad), a envoyé à Roxane, sultane favorite, l'ordre de faire périr Bajazet, qui est le propre frère de ce sultan. Dans la réalité historique : Amurat ou Mourad, fit périr non seulement un de ses frères, mais deux, dont sa jalouse ambition prenait ombrage.

Tu sais de nos sultans les rigueurs ordinaires :
Le frère rarement laisse jouir ses frères
De l'honneur dangereux d'être sortis d'un sang
Qui les a de trop près approchés de son rang.

Les frères qu'on redoute, on les étrangle ; les autres, on les laisse s'énerver et s'abrutir dans le harem :

1. En disant *Amurat*, Racine s'est conformé à l'usage de son temps et de ses prédécesseurs. C'est seulement depuis un siècle et demi que pour se rapprocher de la vraie forme du nom turc, on a dit *Mourad*. — Quant à *Acomat*, c'était une forme plus fantaisiste, pour *Achmet*, ou mieux *Ahmed*. — De nos jours, on cherche à se rapprocher de plus en plus de la forme véritable ; mais il est à noter que les noms musulmans, venus de l'arabe, ont souvent deux formes, l'une arabe et l'autre turque, comme pour *Mahomet* ou *Mohammed* d'une part, et de l'autre *Mehemet*. Ce n'est pas tant l'arbitraire dans la transcription des noms orientaux; c'est plutôt la difficulté de les bien rendre avec nos lettres européennes qui a introduit des changements. Ainsi Salomon, Soliman, Sélim, sont le même nom écrit diversement. De même Abraham, Ibrahim. Voltaire, dans son *Mahomet*, acte III, scène IV, appelle le père de la race juive Ibrahim.

L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, exempt de péril, une éternelle enfance :
Indigne également de vivre et de mourir,
On l'abandonne aux mains qui daignent le nourrir.
L'autre [1], trop redoutable, et trop digne d'envie,
Voit sans cesse Amurat armé contre sa vie :
Car enfin Bajazet dédaigna de tout temps
La molle oisiveté des enfants des sultans ;
Il vint chercher la guerre au sortir de l'enfance,
Et même en fit sous moi la noble expérience.
Toi-même tu l'as vu courir dans les combats
Emportant après lui tous les cœurs des soldats,
Et goûter, tout sanglant, le plaisir et la gloire
Que donne aux jeunes cœurs la première victoire.

Cette charmante esquisse de Bajazet a des reflets de Nicomède. Malheureusement le caractère du personnage ne répond guère à ce brillant portrait : il est le plus faible de la pièce; c'est là un grand défaut, il faut en convenir.

Le fond du sujet est le péril de Bajazet, dont la vie, condamnée par Amurat, dépend de l'obéissance de Roxane : elle peut, selon son caprice, le faire périr, ou le couronner. Elle l'aime et veut le faire monter sur le trône, afin d'y monter avec lui ; s'il refuse de l'épouser, elle l'abandonne à sa destinée et exécute l'ordre qu'elle a reçu. Mais Bajazet n'aime qu'Atalide, avec laquelle il a été élevé. Or, c'est Atalide que Roxane, épiée par les gens du harem, a été obligée de prendre pour confidente et messagère secrète

1. *Bajazet.*

entre elle et Bajazet. Elle est donc trompée par elle et par lui. Voilà l'imbroglio tragique et bien oriental, d'où sortira la catastrophe du dénouement.

Il faut distinguer, quant au degré de vérité historique, entre les personnages de premier plan, qui sont ici Roxane et Acomat, et ceux de second plan, Bajazet et Atalide. Je ne vois pas comment Benjamin Constant pourrait raisonnablement contester à Racine d'avoir su ici peindre avec une vérité admirable non seulement la passion, mais le caractère de Roxane, et son tempérament, et sa physionomie orientale très particulière, très individuelle, qui par exemple n'est pas du tout celle de Bérénice, autre femme de l'Orient, ni celle d'Esther. Roxane est agitée à la fois par l'ambition et par l'amour; mais avec ce trait caractéristique que l'amour, chez elle, est un emportement des sens, accru des fureurs jalouses qui fermentent dans le harem.

Cela posé, il fallait toutefois que le poète dramatique essayât de rapprocher un peu des sentiments français ceux de ses personnages, pour les faire comprendre de son public. « Comment, sans cette transformation, dit M. Paul Mesnard, Racine aurait-il pu nous intéresser à une société avilie et abrutie par le plus abject esclavage, où se rencontraient beaucoup plus les vices d'une froide corruption que ces passions du cœur qui sont la vie du drame? » Racine a fait, mais avec mesure, avec jus-

tesse et diversité, cette légère transformation ou transposition indispensable. Mais, si l'on veut se rendre compte à quel point cependant il a su encore rester fidèle à la vérité et à la couleur orientale, on n'a qu'à comparer le rôle de Roxane dans cette pièce avec celui d'Hermione dans *Andromaque*. L'une et l'autre expriment les fureurs de l'amour et de la jalousie; mais avec quelle différence! Hermione est et doit rester, au milieu de ses plus grands emportements, une très jeune princesse, noble, fière et pure ; Roxane est une femme de harem, passionnée et expérimentée, tour à tour esclave et despote, n'ayant été élevée au pouvoir que par sa beauté; par conséquent ne comprenant point qu'on y résiste: habituée à ne se voir entourée que d'êtres stupides et tremblants; étonnée qu'on ne cède pas à son désir, surtout quand il y va du trône, et de la vie. Lorsque Bajazet se dérobe, elle éclate; elle lui rappelle l'ordre qu'elle a reçu de le faire périr :

N'en doute point, j'y cours ; et dès ce moment même...

Mais, — et c'est là le seul moment de détente dans ce caractère sauvage, — sur le point de sortir, elle revient :

Bajazet, écoutez ; je sens que je vous aime :
Vous vous perdez. Gardez de me laisser sortir ;
Le chemin est encore ouvert au repentir.
Ne désespérez point une amante en furie ;
S'il m'échappait un mot, c'est fait de votre vie !

Le poète a donc très bien saisi et rendu dans ce personnage non seulement l'amour oriental, mais le caractère particulier de la sultane Roxane. Tout au plus en a-t-il un peu transformé la sensualité en sauvagerie, pour l'idéaliser. Il a donné le mouvement à des eaux stagnantes et fétides, et il en a fait un torrent, afin de les purifier.

Est-ce une Française habillée à la Turque, cette femme qui ne déclare son amour que le poignard ou le lacet à la main? — Épouse-moi, ou meurs! — La Harpe, quoiqu'il nomme cette pièce une tragédie de second ordre, dit cependant fort bien: « Ce rôle de Roxane est le seul où l'ambition ne refroidisse pas l'amour, qu'ordinairement tout autre mélange refroidit. C'est qu'ici l'intérêt de ces deux passions est le même et qu'elles sont inséparables dans leur objet: Roxane ne peut épouser son amant qu'en le mettant sur le trône et en y montant avec lui. Le danger commun la justifie: c'est une des plus heureuses combinaisons dont Racine ait été redevable à la nature du sujet, et qui rend la conception de ce rôle si tragique. » C'est par cette ambition, ajouterai-je, que le rôle se relève. En tout le reste, Roxane semblerait uniquement avoir été, comme la Clorinde du Tasse, allaitée par une tigresse.

Ce rôle suffirait comme réponse aux critiques trop absolues que Benjamin Constant adresse à la tragédie française du dix-septième siècle. Et je ne

suis pas seul à y trouver un caractère bien individuel. M. Alexandre Dumas, frappé sans doute de l'intrigue de *Bajazet,* ou par une de ces rencontres qui se produisent à chaque instant au théâtre et qui sont presque inévitables, a transporté en quelque sorte cette tragédie dans le monde parisien de nos jours, lorsqu'il a écrit *la Princesse Georges.* « Loin de vouloir piller Racine, dit-il, je voulais au contraire, si quelqu'un s'avisait par hasard de l'analogie, montrer la différence des sentiments entre une maîtresse et une épouse, entre une musulmane et une chrétienne, entre la passion et l'amour. » N'est-ce pas là une preuve qu'aux yeux de M. Dumas comme aux nôtres Roxane a bien un caractère personnel, irréductible, et que la passion même qui l'agite a bien sa physionomie propre, sa physionomie d'Orient ?

Racine n'a pas moins bien représenté la politique féroce des sultans, les défiances et les jalousies sanguinaires du despotisme, les trahisons ou les révoltes continuelles dans le sérail ou dans l'armée; les vizirs se faisant les instruments des révolutions, de peur d'en être les victimes. Le caractère du grand vizir Acomat, particulièrement, est buriné de main de maître. Vieux politique, prudent et clairvoyant, prêt à tous les événements et au-dessus d'eux, il a trouvé moyen de durer pendant plusieurs règnes, et il compte bien survivre encore, soit à Amurat, soit à Bajazet, ainsi qu'il l'explique à son

seul ami, Osmin, qui a combattu sous ses ordres:

Un vizir aux sultans fait toujours quelque ombrage:
A peine ils l'ont choisi, qu'il craignent leur ouvrage;
Sa dépouille est un bien qu'ils veulent recueillir,
Et jamais leurs chagrins ne nous laissent vieillir.
Bajazet aujourd'hui m'honore et me caresse :
Ses périls, tous les jours, réveillent sa tendresse.
Ce même Bajazet, sur le trône affermi,
Méconnaîtrait peut-être un inutile ami;
Et moi, si mon devoir, si ma foi ne l'arrête,
S'il ose quelque jour me demander ma tête,
Je ne m'explique point, Osmin; mais je prétends
Que du moins il faudra la demander longtemps.
Je sais rendre aux sultans de fidèles services;
Mais je laisse au vulgaire adorer leurs caprices,
Et ne me pique point du scrupule insensé
De bénir mon trépas quand ils l'ont prononcé.

Ce qui veut dire en bon français ou en bon turc : « Je sers secrètement sa fortune contre le sultan son frère, qui est absent et qui a expédié de là-bas l'ordre de le tuer; mais, que ni l'un ni l'autre ne s'avise de m'envoyer quelque collier de chanvre, avec ordre de me le passer autour du cou, je pourrais bien me voir forcé de me débarrasser plutôt d'eux. » Et, en effet, il se trouve qu'à la fin de la pièce tout le monde est tué, excepté lui. N'est-ce pas là quelqu'un ?

Et qu'on ne vienne pas m'objecter l'amour vrai ou feint, un peu étonnant sans doute au premier coup d'œil, de ce vieux vizir pour la jeune Atalide. Ne voyez-vous pas que cet amour-là n'est pour lui

qu'un moyen ? Atalide est, ainsi parle la liste des personnages, « fille du sang ottoman » ou, comme on eût dit chez nous, princesse du sang. Si donc le vieux vizir réussissait, qui sait ? — voyez Glocester et lady Anna, — à faire agréer son hommage, quel puissant ressort ce serait pour lui ! Tout comme l'amitié de Bajazet, qu'il veut mettre sur le trône à la place d'Amurat, pour régner sous son nom. Lorsque, sur ce projet d'un mariage possible entre Atalide et lui, son fidèle Osmin se récrie :

Quoi ! vous l'aimez, seigneur ?

vous savez la réponse du vieux vizir :

Voudrais-tu qu'à mon âge
Je fisse de l'amour le vil apprentissage ?
Qu'un cœur qu'ont endurci la fatigue et les ans
Suivît d'un vain plaisir les conseils imprudents ?
C'est par d'autres attraits qu'elle plaît à ma vue :
J'aime en elle le sang dont elle est descendue.
Par elle Bajazet, en m'approchant de lui,
Me va contre lui-même assurer un appui.

Tel est le plan, uniquement politique, du ministre. Son caractère se tient donc à merveille d'un bout l'autre. Si un tel homme est réduit à s'agiter obscurément dans des intrigues de sérail, c'est jus-

tement ce qui l'irrite, et lui inspire l'idée de conspirer pour en sortir, en bombardant Bajazet empereur pendant l'absence d'Amurat.

Bajazet et Atalide ne sont que de second plan; cependant ils ont bien aussi leur physionomie. Bajazet est jeune, ingénu; brave, mais d'un caractère moins ferme que son courage; Atalide a bien de l'énergie et de la force. A vrai dire, imitée de la Floridon du roman de Segrais, elle est plutôt une Française qu'une Turque. Et Bajazet lui-même, quoi qu'en dise Racine, ne garde guère « au milieu de son amour la férocité de sa nation ». Ce jeune Turc est bien aussi un prince français : Racine voulait plaire aux jeunes seigneurs.

Voltaire, même soixante ans après, n'offrira au public français, dans son Orosmane, qu'un Turc francisé, gentilhomme de Jérusalem, comme dirait Corneille, et de la plus galante courtoisie :

> Je vais donner une heure au soin de mon empire,
> Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

Louis XV parlerait-il autrement à madame de Châteauroux, ou à madame de Pompadour? Et, ne l'oublions pas, sous cet Orosmane il y a l'Othello de Shakspeare, que Voltaire avait eu soin d'atténuer, d'édulcorer et d'affadir. Ce Maure au visage noir (tout pareil à l'Orcan de *Bajazet*, mais Orcan

n'est qu'à la cantonade [1]), il lui a un peu éclairci le teint et les sentiments d'abord, pour empêcher qu'on ne le reconnût; il n'en souffle mot dans la longue dissertation mise en tête de sa pièce et qu'il dédie à un Anglais. Ce qui faisait dire à Alexandre Dumas : « Voltaire a pris le mouchoir de Desdémone pour en faire le voile de Zaïre; mais il a eu soin de le démarquer. » Ce fut Fréron qui, le premier, je crois, indiqua au public français que l'Orosmane était imité d'*Othello*. De là la colère de Voltaire et sa haine éternelle contre ce trouble-fête. D'une part il voulait qu'on ne reconnût pas Othello dans Orosmane, et d'autre part il voulait que le Français se reconnût avec plaisir dans ce joli sultan amoureux, si galant jusqu'en ses fureurs jalouses.

A plus forte raison au dix-septième siècle, Racine, tout en ayant un sens historique très juste, devait-il jusqu'à un certain point donner à Bajazet comme déjà il avait fait à Pyrrhus, et Corneille à Curiace, le tour français des sentiments et des idées, qui était indispensable pour être compris du public de ce temps.

Ce qui nuit à l'effet dramatique, ce n'est pas que ces deux personnages, Bajazet et Atalide, soient plus ou moins français; c'est que non seulement tous

1. Né sous le ciel brûlant des plus noirs Africains.
Acte III, scène VII.

deux sont des victimes impuissantes, mais qu'aussi ils ne sont pas suffisamment intéressants parce qu'ils mentent d'un bout de la pièce à l'autre, et que c'est bien là ce qu'il y a de moins dramatique au monde. A la vérité, on pourrait répondre que par cela même ils reprennent un peu la couleur orientale [1] et un certain caractère historique : car le régime despotique développe l'habitude du mensonge chez les êtres asservis ou contraints qui ne peuvent répondre à la force que par la ruse.

Vous savez quelle péripétie amène la catastrophe finale : une lettre de Bajazet à Atalide, lettre surprise et livrée à Roxane, lui découvre sa rivale heureuse, aimée de Bajazet ; dès lors ils sont perdus tous deux. Voltaire, dans *Zaïre*, se souviendra de cette lettre et de la pièce tout entière. On peut objecter ici que, si la jalousie d'Atalide a rendu ce billet nécessaire [2], il est pourtant un peu plus explicite que de raison. L'auteur avait besoin qu'il en fût ainsi, parce que cela sert à amener le dénouement mais Bajazet n'était pas forcé de fournir une telle arme contre lui-même. A la lecture de ce billet,

1. « Bonne foi et imposture, dit M. Renan, sont des mots qui, dans notre conscience rigide, s'opposent comme deux termes inconciliables. En Orient, il y a de l'un à l'autre mille fuites et mille détours. » — *Vie de Jésus*, p. 252.

2. Voir notamment acte III, scène IV.

Roxane, transportée de jalousie comme Othello, éclate en fureurs comme lui :

Avec quelle insolence et quelle cruauté
Ils se jouaient tous deux de ma crédulité !
Quel penchant, quel plaisir je sentais à les croire !...
Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé,
Qui lui-même craignait de se voir détrompé.
. . . . . .
Je saurai le surprendre avec son Atalide ;
Et, d'un même poignard les unissant tous deux,
Les percer l'un et l'autre, et moi-même près d'eux.

Un dernier trait achève de peindre le caractère de Roxane et la brutalité de son amour. Quoique Bajazet ne l'aime pas et qu'elle en ait la preuve, elle consent cependant encore à lui pardonner ; mais à quel prix ?

Laissons ces vains discours ; et, sans m'importuner,
Pour la dernière fois, veux-tu vivre et régner ?
J'ai l'ordre d'Amurat, et je puis t'y soustraire.
Mais tu n'as qu'un moment, parle.

BAJAZET.

Que faut-il faire ?

ROXANE.

Ma rivale est ici. Suis-moi sans différer :
Dans les mains des muets viens la voir expirer ;
Et, libre d'un amour à ta gloire funeste,
Viens m'engager ta foi ; le temps fera le reste.
Ta grâce est à ce prix, si tu veux l'obtenir.

BAJAZET.

Je ne l'accepterais que pour vous en punir,
Que pour faire éclater aux yeux de tout l'empire
L'horreur et le mépris que cette offre m'inspire.

C'est surtout ici, il faut l'avouer, que Bajazet, avec sa belle indignation, se montre plus Français que Turc. Cependant on pourrait répondre que la jeunesse, en tout pays, est ordinairement généreuse et imprudente. Égaré par son amour même pour Atalide, il essaye de détourner d'elle la colère de Roxane, sans s'apercevoir qu'il ne fait que la redoubler, et qu'il perd encore plus sûrement celle qu'il aime. Roxane ne lui répond qu'un mot : « Sortez ! » — Mot terrible, car elle a dit que, s'il sortait, il était mort ; et lui-même sait que les muets sont là, qui l'attendent pour l'étrangler. Puisqu'il n'a pas voulu livrer celle qu'il aime, c'est lui qui périra.

Atalide, à son tour, pour sauver Bajazet, vient avec la même imprudence s'accuser elle-même et se livrer à la fureur de sa rivale, ou lui offrir de se tuer. Roxane, dissimulant à peine sa rage sous une ironie voilée d'un sourire, lui fait cette réponse à double sens :

Je ne mérite pas un si grand sacrifice;
Je me connais, Madame, et je me fais justice.
Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui
Par des nœuds éternels vous unir avec lui:
Vous jouirez bientôt de son aimable vue.

Atalide doute, et tremble ; le spectateur comprend, et frémit. — La mort de Monaldeschi, que la reine Christine fit assassiner, le 10 novembre 1657, à Fontainebleau[1], après lui avoir montré quelques lettres qu'il avait écrites, et lui avoir reproché son infidélité, paraît avoir donné à Racine l'idée de cette scène suprême entre Roxane et Bajazet.

On peut aussi rapprocher de cette péripétie le passage suivant de la nouvelle de Segrais : « Eh bien ! parjure et déloyal, jure maintenant que tu n'aimes que moi, lui dit-elle en lui montrant les deux lettres de Floridon qu'elle tenait encore ouvertes. Fais autant de serments pour justifier mon ennemie, que tu m'en as fait de faux pour me faire croire que tu m'aimais. Perfide et trompeur ! Pouvais-je m'imaginer que sous ces traits si innocents tu cachasses une âme si double et si traîtreuse? Ingrat ! tu ne respires que par ma bonté !... » Etc.[2].

L'agitation du cinquième acte de *Bajazet* est très romantique dans le sens moderne. Il y a bien de l'art dans ce dénouement, et même, si l'on veut, un peu d'artifice, mais une extrême habileté, à entretenir les alternatives de la terreur et de l'espérance, jusqu'au moment de la « tuerie »,

1. Quinze ans avant cette pièce. — Voir le père d'Avrigny, *Mémoires pour l'histoire,* tome III, p. 523.

2. *Floridon,* p. 68.

comme dit madame de Sévigné : Bajazet étranglé, après avoir vendu chèrement sa vie et immolé plusieurs de ses assassins; Roxane poignardée par Orcan; Orcan tué par Osmin et les siens; Atalide tuée par elle-même. Seul peut-être l'*Hamlet* de Shakspeare présente un plus grand nombre de morts et de cadavres accumulés. Madame de Sévigné prétend, un peu à la légère, qu' « on n'entre point dans les motifs de cette grande tuerie. » On y entre parfaitement : il est très naturel qu'Amurat, se défiant de Roxane et de Bajazet, puisqu'il n'a point appris que l'une ait fait périr l'autre conformément à son ordre, envoie un second exprès chargé de les faire mourir tous les deux. La pièce entière est contenue dans l'intervalle de ces deux messages. Premier message : Tuez Bajazet. Et, quand on ne lui fait rien savoir de l'exécution de ce commandement, alors second message par un autre homme sûr, chargé de tuer lui-même Bajazet et Roxane. Tout cela est très bien construit et rend bien les mœurs turques, quoi qu'en ait dit Corneille. La couleur locale revêt toute la pièce, en même temps que la vérité historique est partout au fond.

Seul le rôle de Bajazet est inégal et faux. Ce n'est pas seulement parce que, dans notre bon pays de France, un homme qui se dérobe à une femme est toujours un peu ridicule; c'est surtout parce que les actions du personnage ne répondent

point au portrait qu'on nous a fait de lui d'abord, et qui avait bien la mine d'un héros, ni aux paroles généreuses que lui-même prononce çà et là dans le courant de la pièce. Ses actes manquent de franchise et de vigueur; il se fait scrupule de tromper Roxane par ses paroles, lui qui depuis longtemps la trompe par son silence: « il semble avoir été à l'école des casuistes [1] ». Ensuite, lorsque de si grands intérêts sont en jeu, sa vie, celle d'Atalide, celle d'Acomat, quand tout cela, le trône ou la mort, dépendent d'un *oui*, il ne le dit point. Ce caractère est la partie faible de la pièce : il a du brillant par endroits, mais point de solidité.

On peut toutefois remarquer, d'autre part, que Bajazet pendant les deux premiers actes, s'il n'a pas été tué conformément à l'ordre envoyé par le sultan son grand frère, est en prison ou aux arrêts ; au troisième acte, il peut se mouvoir, mais dans le sérail seulement, et gardé à vue : pendant les deux derniers actes, il est encore aux arrêts, jusqu'à ce qu'on le tue. Tout cela peut gêner un peu son action. Voilà les circonstances atténuantes. Et aussi tout cela n'est-il pas bien turc? Vous semble-t-il que ce soit là une tragédie à l'eau de rose? ou « un ouvrage de second ordre sans contredit », comme le prétend La Harpe? Encore

1. N. M. Bernardin, *op. laud.*, t. III, p. 92.

n'ai-je indiqué que les principaux traits de cette œuvre terrible.

En dépit des critiques, le succès fut éclatant. Madame de Sévigné elle-même se débat en vain, elle est forcée de le reconnaître. Vous n'avez pas oublié qu'elle se trouvait à l'une des premières représentations. Elle écrit à sa fille le 15 janvier 1672 : « *Bajazet* est beau ; j'y trouve quelque embarras sur la fin. Il y a bien de la passion, et de la passion moins folle que celle de *Bérénice*... Je voudrais, ma bonne, que vous fussiez venue avec moi, ... vous ne vous seriez point ennuyée ; vous auriez peut-être pleuré une petite larme, puisque j'en ai pleuré plus de vingt. Vous auriez admiré votre belle-sœur [1].... » Après cet éloge de la pièce, elle maintient néanmoins « que jamais rien n'approchera des divins endroits de Corneille ». Personne ne conteste ce point.

La Champmeslé joua alternativement Roxane et Atalide. Son succès dans Bérénice avait donné à Racine l'idée de lui confier ce dernier rôle, et celui de Roxane à mademoiselle D'Ennebaut. « Dans la suite, disent les frères Parfaict, il changea de sentiment et trouva que cette dernière jouerait mieux Atalide, et mademoiselle de Champmeslé, Roxane. Enfin, après avoir repris et redonné ces rôles, il revint à son premier dessein, de sorte que

1. Madame de Sévigné désigne gaiement par ces mots la Champmeslé, que son fils avait aimée.

mademoiselle Champmeslé joua Atalide, et mademoiselle D'Ennebaut, Roxane [1]. »

On ne peut s'empêcher de regretter que *Bajazet* soit le seul sujet moderne traité par Racine dans ses tragédies.

II

Avec la suivante, *Mithridate*, il retourne aux sujets anciens. Mais c'est encore l'Orient qu'il nous représente.

Grande et haute figure que celle de Mithridate. Voilà, dans le théâtre de Racine aussi bien que dans l'histoire elle-même, un caractère qu'il est impossible de confondre avec aucun autre. Le poète peint dignement et avec la variété nécessaire, sans toutefois rompre l'harmonie (non moins nécessaire selon le grand art),

> Ce roi que l'Orient, tout plein de ses exploits,
> Peut nommer justement le dernier de ses rois,

ce guerrier puissant, fécond en ressources, qui fut aux Romains un autre Annibal, je dirais même un précurseur des Alaric et des Attila, essayant de grouper les nations, de les pousser à l'assaut de

1. *Histoire du Théâtre Français*, XIV, 514.

Rome et faisant d'instinct ce qu'on peut nommer la répétition générale de l'invasion des barbares[1]. Personnage curieux, nature composite : de race persane, adorateur de Mithra, de qui il tient son nom; c'est bien un Oriental, niellé de civilisation gréco-latine: rusé, jaloux, féroce; avec cela plein de génie, et d'une énergie inépuisable. Comme il connaît les mœurs de son pays, il s'est habitué de bonne heure à tous les poisons. Homme de harem, il lui arrivait souvent, sur le point d'une défaite, et dans l'impossibilité d'emmener avec lui la smalah de toutes ses femmes, de faire tuer, par amour, ses préférées, de peur qu'elles ne tombassent au pouvoir du vainqueur. D'autres fois il se contentait d'enfermer celle qu'il aimait le mieux dans quelque citadelle sûre. Ainsi a-t-il fait pour la belle captive qui est l'héroïne de la pièce, une Grecque asiatique, Éphésienne d'un sang illustre, Monime[2], de qui la grâce

1. Justin rapporte un discours de Mithridate à ses soldats, dans lequel il semble donner le programme ou la formule de cette invasion venant par-dessus les guerres civiles et sociales de l'Italie : « Nec gravius vicinæ Italiæ bello, quam domesticis principum factionibus Urbem premi, multoque periculosius accessisse Italico civile bellum; *simul et a Germania Cimbros, immensa millia ferorum atque immitium populorum, more procellæ inundasse Italiam:* quorum tametsi singula bella sustinere Romani possent, universis tamen obruantur, ut ne vacaturos quidem bello suo putet » — JUSTIN. l. XXXVIII, c. IV.

2. Monime était en réalité de Milet; Racine la fait naître à

l'a charmé : il lui a non pas jeté le mouchoir, mais envoyé le diadème. « Esclave couronnée », elle a dû obéir. Après quoi, forcé d'aller soutenir la guerre, il a mis sa chère conquête sous bonne garde dans le château fort de Nymphée, port de mer sur le Bosphore Cimmérien, en la Chersonnèse Taurique[1]. Le sort des armes lui est contraire : il fuit; on le croit mort. Là-dessus ses deux fils, nés de mères différentes, quittent l'un le Pont, l'autre Colchos, confiés à leurs soins, et accourent. Ils se trouvent en présence de Monime. Vous voyez le drame.

L'un des deux fils aimait déjà Monime, toute jeune, avant qu'elle eût paru devant Mithridate[2] :

> Je vous vis, je formai le dessein d'être à vous,
> Quand vos charmes naissants, inconnus à mon père,
> N'avaient encor paru qu'aux yeux de votre mère.

L'autre fils en devient amoureux aussi. Chacun

Éphèse : « Éphèse est mon pays. » (Acte I, scène III.) De plus, pour le besoin de sa fable, il la suppose descendue d'aïeux illustres (aux vers 249 et 250).

1. Je dis *Nymphée*, comme Racine et pour me conformer à l'usage. On eût mieux fait de dire *Nymphéum*: car *Nymphéum*, ou *Nymphœum*, est la véritable forme; et *Nymphée* est le nom d'une autre localité, qui ne se trouve pas sur le Bosphore Cimmérien. On a eu souvent le tort de donner des terminaisons féminines à des noms qui en grec avaient une terminaison neutre.

2. Ainsi Mithridate a pris à Xipharès sa maîtresse, à peu près de même que Philippe II, dans Schiller, épousera la fiancée de son fils.

des deux frères rivaux convoite la fiancée de son père autant que le trône. L'un, Pharnace, vendu aux Romains, est repoussé par Monime avec horreur. A l'égard de l'autre, leur ennemi irréconciliable, Monime ne saurait se défendre d'une secrète sympathie. Trop pressée par Pharnace, elle va demander secours à Xipharès, et finit par lui laisser deviner ses sentiments, quand tout à coup on apprend que Mithridate revient. C'était lui-même qui, pour tromper l'ennemi, avait fait répandre le bruit de sa mort. Par ce retour soudain l'action est nouée.

Ici encore, comme dans Corneille çà et là, un peu de comédie vient se mêler à la tragédie, et former des oppositions heureuses, que condamnait à tort la critique d'autrefois. Cette complexion romantique rafraîchit et récrée l'esprit du spectateur. D'une part, rien de plus grandiose que Mithridate vaincu, mais indomptable, déroulant à ses fils le plan de sa revanche; d'autre part, ce discours met en lumière la physionomie du vieux roi retors, qui va se servir de l'occasion de cette confidence même, où il semble ouvrir tout son cœur, pour sonder celui de son fils Pharnace dont il se méfie. Aussi résulte-t-il de là, finalement, une explication, un éclat, un choc entre le père et le fils; la scène, commencée avec majesté, continuée avec astuce, s'achève par un coup de foudre. Mithridate, en observant le visage de son fils,

lui annonce qu'il a demandé pour lui la main de la fille du roi des Parthes, et conclut en lui donnant ordre d'aller, de ce pas, l'épouser. Pharnace essaye d'éluder; le père insiste, enfin commande d'un ton sévère :

Prince, vous m'entendez,
Et vous êtes perdu, si vous me répondez.

Pharnace, alors, cesse de se contenir, et bravant tout :

Dussiez-vous présenter mille morts à ma vue,
Je ne saurais chercher une fille inconnue:
Ma vie est en vos mains[1].

Mithridate éclate à son tour :

Ah! c'est où je t'attends.
Tu ne saurais partir, perfide! et je t'entends.
Je sais pourquoi tu fuis l'hymen où je t'envoie:
Il te fâche en ces lieux d'abandonner ta proie;
Monime te retient; ton amour criminel
Prétendait l'arracher à l'hymen paternel...
Loin de t'en repentir, je vois sur ton visage
Que ta confusion ne part que de ta rage :
Il te tarde déjà qu'échappé de mes mains
Tu ne coures me perdre, et me vendre aux Romains.
Mais, avant que partir, je me ferai justice :
Je te l'ai dit. — Holà, gardes! Qu'on le saisisse.
Oui, lui-même, Pharnace. Allez; et de ce pas
Qu'enfermé dans la tour on ne le quitte pas.

1. Acte III, scène Ire et suivante.

Pharnace, étonné, s'imagine qu'il a été dénoncé par son frère [1], et, avant de se laisser emmener, le dénonce, voulant lui rendre la pareille :

Hé bien ! sans me parer d'une innocence vaine,
Il est vrai, mon amour mérite votre haine;
J'aime : l'on vous a fait un fidèle récit.
Mais Xipharès, seigneur, ne vous a pas tout dit;
C'est le moindre secret qu'il pouvait vous apprendre:
Et ce fils si fidèle a dû vous faire entendre [2]
Que, des mêmes ardeurs dès longtemps enflammé,
Il aime aussi la Reine, et même en est aimé.

XIPHARÈS

Seigneur, le croyez-vous, qu'un dessein si coupable?...

MITHRIDATE.

Mon fils, je sais de quoi votre frère est capable.
Me préserve le Ciel de soupçonner jamais
Que d'un prix si cruel vous payez mes bienfaits;
Qu'un fils qui fut toujours le bonheur de ma vie
Ait pu percer ce cœur qu'un père lui confie!
Je ne le croirai point. Allez : loin d'y songer,
Je ne vais désormais penser qu'à nous venger.

Mithridate, resté seul, quittant tout à coup l'air de naïveté et de bonhomie qu'il avait su prendre,

1. Tandis qu'il l'a été par Arbate, Acte II, scène III.

2. Latinisme très usité au temps de Racine, et dont nous avons déjà ci-dessus rencontré deux exemples. C'est-à-dire : *eût dû*, ou *aurait dû*.

laisse voir, comme Othello lui-même, un visage tragique, bouleversé par la jalousie :

Je ne le croirai point ?... Vain espoir qui me flatte !
Tu ne le crois que trop, malheureux Mithridate !...
Xipharès mon rival ? Et d'accord avec lui
La Reine [1] aurait osé me tromper aujourd'hui ?
Quoi ! de quelque côté que je tourne la vue,
La foi, de tous les cœurs est pour moi disparue ?
Tout m'abandonne ailleurs, tout me trahit ici,
Pharnace, amis, maîtresse ; et toi, mon fils aussi ?...
. . . . . .
Qui m'en éclaircira ? quels témoins ? quel indice ?...
Le Ciel en ce moment m'inspire un artifice.

A l'un des gardes.

Qu'on appelle la Reine. — Oui, sans aller plus loin,
Je veux l'ouïr : mon choix s'arrête à ce témoin.
L'amour avidement croit tout ce qui le flatte.
Qui peut de son vainqueur mieux parler que l'ingrate ?
Voyons qui son amour accusera des deux.
S'il n'est digne de moi, le piège est digne d'eux.
Trompons qui nous trahit : et, pour connaître un traître,
Il n'est point de moyens.... Mais je la vois paraître :
Feignons ; et de son cœur, d'un vain espoir flatté,
Par un mensonge adroit tirons la vérité.

Le piège est absolument le même qu'emploie l'Avare de Molière dans une situation pareille [2] : Harpagon, lui aussi, est un vieillard amoureux qui a pour rival son fils ; et, afin de tirer de lui ce qu'il veut savoir, il le trompe de la même

1. La liste des personnages porte : « Monime, accordée avec Mithridate, et déjà déclarée Reine. »

2. *L'Avare* est de 1667, *Mithridate* est de 1673.

manière que Mithridate trompe Monime. Assurément cette ruse est un moyen de comédie. Seulement l'effet ici est tragique, comme lorsque Néron caché écoute et observe l'entretien de Junie avec Britannicus. Ce mensonge de Mithridate manque de noblesse, cela est incontestable; le poète essaye de parer l'objection en faisant dire au personnage :

S'il n'est digne de moi, le piège est digne d'eux.

En tout cas, ce moyen ne manque de vérité ni humaine, ni historique : humaine, parce que, comme dit M. Sarcey, « c'est une malice de vieux jaloux[1] ; » historique, parce que cela est conforme à ce que l'on sait du caractère de Mithridate. Il dit donc à Monime, d'un air de bonté, dans un langage d'une éloquence bien poétique et bien naturelle à la fois, qu'il est vieux, qu'il se fait justice, qu'il renonce au dessein de l'épouser, et que, prêt à repartir pour la guerre, il veut la laisser sur le trône avec un mari plus jeune, son fils Xipharès. Elle s'étonne, et se méfie d'abord, car elle est femme ; mais le vieux roi poursuit sa ruse, et fait si bien, qu'à la fin il la persuade : elle tombe dans le piège, et s'en aperçoit trop tard : « Seigneur, vous changez de visage...[2] » Mithridate,

1. *Chronique théâtrale*, dans le *Temps* du 17 février 1879.
2. Acte III, fin de la scène v.

sûr de ce qu'il craignait, va faire mettre à mort son fils le plus cher.

Mais voici où reparaîtra la grandeur : en réfléchissant que ce fils si brave peut le seconder dans sa revanche contre les Romains, il se résoudra enfin à l'épargner, et fera passer la raison politique par-dessus le ressentiment. Ainsi les aspects multiples de ce caractère apparaissent tour à tour, et toutes les diverses qualités du personnage, vertus et vices, font comme une voûte solide.

Quant à présent, sachant ce qu'il voulait savoir, il se décide à épouser Monime avant de repartir, et le lui déclare [1]. Mais ici ce Roi tout-puissant rencontre un obstacle imprévu, le refus de sa fiancée. Résignée jusqu'alors et sacrifiant son amour à son devoir, y sacrifiant même l'amour et le bonheur de Xipharès, maintenant que le Roi en lui tendant un piège a trompé sa loyauté et surpris ce double secret, elle ne craint point de lui opposer une volonté que rien ne pourra vaincre :

> Ma foi ni mon amour
> Ne seront point le fruit d'un si cruel détour.
> . . . . . .
> Et le tombeau, Seigneur, est moins triste pour moi
> Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage.

Ainsi, pendant que tout respire dans Monime

1. Acte IV, scène IV.

la grâce de son doux pays d'Ionie, on voit aussi en elle une âme fière et haute, à qui la tromperie a fait une plaie, et que la violence ne saurait atteindre. Avec toutes les bienséances, elle dit ce que sa délicatesse blessée lui dicte, et ne s'en départira point. Ce caractère justifie la pensée de La Rochefoucauld: « Il n'y a que les personnes qui ont de la fermeté qui puissent avoir de la douceur. » Je ne connais point de figure plus noble, plus exquise, que celle de Monime; ni de rôle plus touchant, plus dramatique, du moins pour les spectateurs dignes d'elle: car on ne peut sentir, que dans la mesure de sa propre délicatesse, la délicatesse d'autrui [1]. Toute âme élevée prend parti pour Monime, veut avec elle, agit avec elle. Cette pièce est la seule de notre poète dans laquelle un personnage sympathique porte le poids du drame et en fait mouvoir les ressorts. Aussi obtint-elle au théâtre un succès plus grand qu'aucune autre du même auteur. Monime est la plus parfaite héroïne du théâtre de Racine.

Les héroïnes de Corneille, même celles que nous adorons, se drapent dans leur vertu avec orgueil: Romaines emphatiques, Castillanes au parler sonore

1. « Pour vous faire entendre certains chefs-d'œuvre, il faut que le feu qu'ils recèlent puisse rejoindre en vous-même une flamme intérieure, comme s'ils étaient écrits de cette encre invisible qui ne brille qu'approchée d'un foyer. » — Prevost-Paradol, *Pensées diverses.*

ou à la rhétorique subtile, elles étalent ou aiguisent leurs grands sentiments en belles maximes, dont elles sont si contentes que cela les paye de leurs sacrifices. Les femmes de Racine, Monime entre toutes, sont héroïques presque sans y songer, avec une délicatesse naturelle, qui ne les étonne point. On pourrait appliquer aux unes le mot de Nicole, et aux autres quelques lignes de Montesquieu. Le premier dans ses admirables *Essais de morale,* dont madame de Sévigné disait qu'elle « trouvait cela si bon qu'elle aurait voulu en faire un bouillon pour l'avaler », venant à parler de ces gens dont la vertu manque de simplicité : « Ils font voir par là, dit-il, que la vertu ne leur est guère naturelle, et qu'il leur a fallu de grands efforts pour guinder leurs âmes jusques à l'état où ils sont si fiers de se faire voir. » Et l'auteur des *Lettres persanes*, exprimant la contre-partie de la même idée, écrit ces lignes qui s'appliquent si bien aux charmantes héroïnes de Racine, à Bérénice, à Junie, et surtout à Monime : « Il y a des gens chez qui la vertu est si naturelle, qu'elle ne se fait pas même sentir ; ils s'attachent à leurs devoirs sans s'y plier, et s'y portent comme par instinct. Bien loin de relever par leurs discours leurs rares qualités, il semble qu'elles n'ont pas percé jusqu'à eux. Voilà les gens que j'aime ; non pas ces gens vertueux qui semblent étonnés de l'être, et qui regardent une bonne action comme un prodige dont le récit doit surprendre. »

Et par conséquent, ajouterai-je, il est difficile de faire sentir et de démontrer ce genre de beauté, la délicatesse morale; cela n'est guère possible par le détail; il faudrait une lecture d'ensemble : ce sont des nuances de sentiments qui se suivent et se tiennent, naissant du fond même des situations; il est malaisé d'en rien détacher. Une belle page de M. Taine y suppléera : « Quand on a de l'esprit, dit-il, on en a partout, et dans la vertu même. Tout le monde peut être honnête, mais tout le monde ne sait pas l'être délicatement. Ce n'est pas tout de faire une belle action, il faut encore la bien faire. La vertu est toujours sur le bord de deux précipices, la niaiserie et l'emphase. Tantôt on lui reproche une sotte roideur, l'ignorance des tempéraments qu'apportent les circonstances, l'application mécanique des maximes sèches dont elle n'entend ni la portée ni le sens; tantôt on blâme en elle un orgueil déclamatoire, l'étalage insultant de ses titres, l'habitude de s'offrir en modèle et en contraste parmi les faiblesses d'autrui. Les gens du monde passent alors, rebutés ou sceptiques, laissant tomber le mot de pédant ou de matamore, disant tout bas ou tout haut qu'ils voudraient moins de pédagogie et de fanfares, plus de finesse et plus de goût. Telle est l'impression que laissent les héros de Corneille; Polyeucte est un emporté, le vieil Horace un bourru, le jeune Horace un fanatique; je les admire, mais de loin; je ne voudrais vivre

avec aucun d'eux. Quant aux femmes, chacun est tenté de leur dire : « Au nom des Dieux, madame, puisque vous avez tant de vertu, ne le proclamez pas si souvent, ni surtout si longuement ; n'interrogez pas votre âme ; n'apostrophez pas votre devoir ; soyez simple ; je vous louerai davantage quand vous me laisserez libre de vous louer moins. » Chez Racine, la vertu n'est point bruyante : il faut la remarquer pour la sentir. Les belles actions s'y font aisément, doucement, par nature, sans vouloir de témoins, en telle sorte que le personnage n'a pas besoin de s'exalter pour y atteindre, et que la générosité coule de son cœur comme d'une source abondante et ouverte..... Il y a là une nuance de beauté que nul peintre n'avait saisie, la délicatesse de l'honnêteté et le tact de la vertu. Celle-ci se soutient devant l'honneur exalté qu'a montré Calderon et les effusions naïves qu'a représentées Shakspeare. Les femmes de Calderon sont des héros, celles de Shakspeare sont des enfants, celles de Racine sont des femmes. Il en est une, modèle de vertu et de naturel, de passion et d'adresse, de modestie et de fierté, que l'habitude de la mauvaise fortune embellit encore d'une expression plus touchante, Monime, qui, livrée à un roi barbare et reléguée dans une forteresse, attend des hasards de la guerre le moment de sa servitude ou de son hymen. Son père l'a donnée : elle se doit, elle se donne. Mais le pro-

fond sentiment de l'oppression où elle est tombée soulève en elle une révolte silencieuse. Quoi qu'il faille subir, son cœur lui reste : c'est dans cet asile que s'est réfugiée sa volonté violée, sa dignité outragée. Que la force maîtrise et avilisse l'univers : elle n'atteint pas jusqu'à l'âme; nulle violence ne la conquiert, et nul devoir ne la livre. A travers tous les respects de son langage, Mithridate sent cette résistance cachée, et s'en irrite. Il a beau faire, il n'aura d'elle qu'une obéissance d'esclave, et toutes les terreurs de sa puissance n'arracheront jamais une seule parcelle de ce trésor intérieur sur lequel nulle terreur n'a prise et nulle puissance n'a droit. Elle aime ailleurs; avec quelle noblesse et quelle pureté! Racine seul peut le peindre. Et, quand trompée par un mensonge du Roi, elle s'est trahie, quand elle entrevoit un danger pour sa dignité, et une raison pour sa résistance, elle se sent et se dit libre : un tranquille sourire apprend au Roi quelle estime elle fait de sa conduite, et quel cas elle fait de ses menaces; n'ayant plus que la force à craindre, elle n'a rien à craindre; son devoir seul la pliait, et non la peur. Avec toutes les soumissions d'une sujette et tous les ménagements d'une femme, elle lui fait comprendre la bassesse qu'il a commise et l'impuissance où il s'est jeté. Elle sait ce qu'il lui réserve, elle le lui dit, et bientôt l'éprouve. A ce moment ce cœur tant opprimé triomphe, sentant que la

mort est peu de chose, et jouissant du courage qui l'élève au-dessus des menaces et de la mort[1].»

L'auteur, par un dénouement romanesque, qui enchanta le public du temps, après avoir fait subir au spectateur la double angoisse de la mort imminente de Monime et de Xipharès, les sauve tous deux. Xipharès, dans un dernier retour offensif des Romains contre Mithridate, défend bravement son père. Mais le vieux lion, s'étant cru cerné par l'ennemi, s'est frappé lui-même d'un coup mortel. C'est donc vainement que Xipharès rétablit la bataille et met en déroute les Romains. Mithridate, mourant, fait de son mensonge une vérité, et lui lègue pour femme Monime, avec le trône.

On ne peut résister au charme de ces deux âmes généreuses, Monime et Xipharès, ni à la grandeur de Mithridate.

Quant au discours politique qu'il fait à ses fils, il est très beau, mais il ne sert pas beaucoup au progrès de la pièce : car, si la proposition faite à Pharnace d'aller épouser la fille du roi des Parthes y est rattachée, elle n'y tient pas nécessairement. L'ensemble de ce qu'il dit ne constitue pas une situation dramatique, comme celle par exemple qui ouvre le second acte de *Cinna* : Maxime et Cinna viennent de comploter la mort de l'empereur

1. *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire.*

Auguste pour satisfaire au ressentiment d'Émilie; à ce moment il les fait venir pour leur offrir d'abdiquer : s'il abdique, la vengeance d'Émilie est frustrée, et elle se regarde comme trahie par Cinna; il faut donc que Cinna détermine Auguste à rester le maître, afin que lui Cinna puisse l'assassiner et s'acquitter envers elle : et voilà le spectateur troublé et palpitant. Pendant le discours de Mithridate, il admire, comme on admire une belle statue; mais il ne s'émeut pas. Heureusement Mithridate redevient ensuite dramatique dans son grand monologue du quatrième acte, puis en face de Monime. Ce grand monologue a la même marche que celui d'Auguste au quatrième acte de *Cinna*. De même le récit de la mort de Mithridate, à l'acte V, scène IV, rappelle en plus d'un endroit le récit de Rodrigue et d'autres passages du *Cid*.

Dans *Mithridate*, et dans *Bajazet*, ainsi que dans *Britannicus*, Racine ne se montre pas moins grand peintre d'histoire que Corneille. Mais, ne l'oublions pas, c'était à l'école de cet illustre maître qu'il avait appris à s'élever aussi haut que lui. Il l'étudiait avec soin et avec admiration, il en était tout rempli. Dans ses deux premières pièces, *la Thébaïde* et *Alexandre*, dans la première surtout, l'imitation saute aux yeux. Dans les suivantes, on note plus d'une réminiscence : le second acte de *Pertharite* lui fournit l'intrigue d'*Andromaque*, que Corneille

à son tour, dans *Tite et Bérénice*, reprend, plus ou moins à propos. Après que Corneille a peint la Cour de Galba, Racine peint la Cour de Claude et de Néron. Racine doit aussi peut-être à *Othon* l'idée de quelques passages de *Bajazet*. Il n'est pas jusqu'aux parodies, un peu irrévérentes mais gaies, des vers du *Cid* dans *les Plaideurs*, qui ne prouvent que le jeune poète était nourri des œuvres de son grand devancier. Enfin, dans *Mithridate*, comme dans *Nicomède*, nous voyons deux frères, dont l'un est vendu aux Romains, l'autre fidèle à sa patrie et à son père : Xipharès noble et généreux comme Nicomède, Pharnace perfide et traître comme Attale. Ces deux frères, dans l'une et dans l'autre pièce, sont rivaux d'amour: et, chez Racine comme chez Corneille, c'est le plus généreux des deux qui est préféré et aimé. D'autre part le divin rôle de Monime n'est pas sans quelque ressemblance avec la Pauline de *Polyeucte*. « Monime, dit M. Nisard, c'est un écho épuré du langage de Pauline ; c'est son esprit devenu sentiment. » Surtout la tragédie de *Mithridate* est cornélienne dans son ensemble par la magnanimité, par le souffle héroïque qui la remplit.

Cette pièce plaisait fort à Louis XIV, dont elle flattait l'humeur guerrière. Elle charmait également le roi de Suède Charles XII. Il trouvait que la situation de ce roi vaincu et respirant la vengeance n'était pas sans analogie avec la sienne. Le prince Eugène de Savoie, lui aussi, tout en faisant

une objection géographique[1] au plan de revanche

1. L'objection portait sur ces vers du grand discours politique de Mithridate, acte III, scène I :

Je vous rends dans trois mois au pied du Capitole.
Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir son cours ?

« Il en pouvait bien douter, dit un prince (le prince Eugène) qui a commandé des armées sur les bords du Danube, et qui, comme Mithridate, a conservé sa réputation de grand capitaine dans l'une et dans l'autre fortune ; oui, il en pouvait bien douter, puisque la chose est réellement impossible. L'armée navale de Mithridate, en partant des environs d'Asaph et du détroit de Caffa, où Racine établit la scène de sa pièce, avait près de trois cents lieues à faire avant que de débarquer sur les rives du Danube. Des vaisseaux qui naviguent en flotte et qui n'ont d'autre moyen d'avancer que des rames et des voiles, ne sauraient se promettre de faire cette route en moins de huit ou dix jours. Racine, sans craindre d'ôter le merveilleux de l'entreprise de Mithridate, pouvait encore accorder six mois de marche à son armée, qui avait sept cents lieues à faire pour arriver à Rome. Le vers qu'il fait dire à Mithridate.

Je vous rends dans trois mois au pied du Capitole,

révolte ceux qui ont quelque connaissance de la distance des lieux. Quoique les armées grecques et romaines marchassent avec plus de célérité que les nôtres, il est toujours vrai qu'il n'y a point de troupes qui puissent, durant trois mois et sans jamais séjourner, faire chaque jour près de huit lieues, surtout en passant par des pays difficiles et ennemis, ou du moins suspects, tels qu'étaient la plupart des pays que Mithridate avait à traverser. »

Telle est l'opinion attribuée au prince Eugène et rapportée par l'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, I, 232. C'est là l'objection d'un esprit positif et exact. Mais la question est de savoir si, eu égard à la vérité oratoire et dramatique, cette critique semble aussi fondée qu'au point de vue géographique. Pour moi je suis du sentiment de Louis Racine, qui affirme que son père a voulu

de Mithridate, savait par cœur et se plaisait à réciter les plus beaux vers de cette pièce. Napoléon ne l'admirait pas moins. Tout cela prouve que Racine savait peindre et faire parler les héros.

La mort de Mithridate étant racontée par divers historiens, Appien, Plutarque, Florus, Dion Cassius, d'une manière différente, le poète dramatique pou-

peindre l'aveuglement d'un homme qu'emporte la passion (voilà la considération dramatique), et aussi une certaine exagération, moitié instinctive, moitié calculée, pour entraîner ceux à qui l'on parle (voilà le point de vue oratoire). Louis Racine s'exprime ainsi : « Mithridate pouvait dire encore (c'est-à-dire tout aussi bien) :

Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en *dix* jours...

Il n'en met que *deux*, et par cette interrogation,

Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours,

il fait entendre qu'on n'en doit pas douter, parce que, dans ce moment, ou bien il n'en doute pas lui-même, ou bien il veut persuader ses fils que cette marche qu'il va entreprendre n'est ni longue ni difficile. La confiance avec laquelle il parle dans toute cette scène est la preuve de la violente passion qu'il a montrée lorsqu'il a dit d'abord :

A mes nobles projets je vois tout conspirer.

Loin d'y conspirer, tout s'y oppose, puisqu'il vient d'essuyer une très grande défaite, qu'il est fugitif « et voisin du naufrage », et qu'il n'a plus d'amis, comme il l'avoue encore. Mais n'importe, il veut se persuader qu'il mènera son armée en trois mois à Rome. Il faut être bien malheureux en critique pour reprendre dans une scène si belle ce qui en fait la principale beauté. » Assurément, voilà la vérité et la justesse. Jean Racine a donc bien su ce qu'il faisait. Mais, quand on mettrait les choses au pis et qu'on affirmerait qu'il y a faute, il est certain qu'une faute de ce genre importe peu. Ce qui importe, c'est que ce discours de Mithridate, si beau qu'il soit, ne produit rien dans le drame.

vait avec raison ne se croire lié par aucun de ces récits pour les petits détails de la réalité, dont se souciait peu le théâtre idéaliste du XVIIe siècle, et s'estimer libre de présenter les derniers moments de ce grand homme sous l'aspect le plus général et le plus théâtral. Or, à part la trop belle phrase sur laquelle Mithridate expire en embrassant son fils avec tendresse mais avec majesté, — excès même qui ne devait pas déplaire à Louis XIV,

> Dans cet embrassement dont la douceur me flatte
> Venez et recevez l'âme de Mithridate,

— je ne puis trouver que Racine eût tort de nous présenter cette pensée sublime, l'héroïsme du père passant au cœur du fils avec son âme dans ce dernier baiser[1].

Cependant La Calprenède, dans sa tragédie de *la Mort de Mithridate*, jouée en 1635, non sans succès, s'était écarté moins que lui des récits de Plutarque et d'Appien. Une traduction française de celui-ci avait été publiée en 1547 par Claude de Seyssel. Voici l'intéressant récit de la mort de Mithridate d'après cet historien. Se voyant trahi de son fils Pharnace, qui s'est fait proclamer par les soldats et qui est sur le point de le livrer aux Romains, le vieux Roi accablé se résout à mourir. « Après cela,

1. Voir N. M. Bernardin, *op. laud.*, tome III, p. 284.

dit Appien, Mithridate tira de la poison [1], qu'il portoit continuellement au pommeau de son espée, et commença à la destremper en la présence de deux de ses filles qu'il nourrissoit encore avec luy, dont l'une s'appeloit Mithridatia, et l'autre Nissa, lesquelles estoient fiancées, l'une au roy d'Ægypte, et l'autre au roy de Cypre : icelles, voyant ce que leur père vouloit faire, luy requirent à grand instance qu'il leur baillast à boire de celle poison, avant qu'il la beust; ce qu'il feit, voyant leur grand instance : et, tout incontinent qu'elles l'eurent prinse, cheurent mortes à terre. Mais luy, combien qu'il en eust beu une grand quantité, ne pouvoit mourir, pour autant qu'il avoit dès sa jeunesse usé de contre-poison (qu'on appelle encore au jour d'huy mithridate de son nom), pour crainte qu'il avoit d'estre empoisonné. Voyant donc un des capitaines de ses Celtes, nommé Bititius, l'appela et luy dit telles paroles : « Tu m'as faict beaucoup de grands services de ta main contre mes ennemis; mais tu ne m'en pourrois

1. Poison, — première forme française du mot latin *potio*, boisson; plus tard, on a purement et simplement calqué *potion*, — poison était resté féminin jusqu'au XVIe siècle, conformément à son étymologie. Quant à ce que l'idée de *poison* s'était présentée d'abord à l'esprit confusément avec celle de *breuvage*, c'est que les substances toxiques, employées par trahison, étaient presque toujours mêlées à quelque breuvage (rappelez-vous le dénouement de *Britannicus*). C'est ainsi qu'aujourd'hui encore les Orientaux, pour donner à entendre qu'un homme a été empoisonné, disent : « Il a pris *du mauvais café.* »

point faire de plus grand, à présent, que de m'exempter et délivrer du dangier où je suis d'estre mené par Pompée en son triomphe : car tu vois maintenant un si puissant roy, et prince d'un si grand pays, qui ne peut mourir par poison, à cause des rémèdes qu'il a usés pour sauver sa vie, entendant que le poison est une chose très dangiereuse et domestique aux rois. Et là où j'ai évité, dit-il, tant d'autres dangiers, maintenant ne me suis sceu garder de la trahison et infidélité de mes enfants, de mes amis et de mes gens d'armes. » Après qu'il eût ainsi parlé, Bititius, en pleurant chaudement de pitié, le frappa de son espée et lui aida à mourir. En telle manière finit sa vie Mithridates... Et estoit, lorsqu'il mourut, en l'aage de septante-huict ou septante-neuf ans, dont il avoit régné cinquante-sept : car il vint en bien jeune aage au royaume de son père, lequel il accreut moult grandement [1]. »

La Calprenède n'avait pas craint de mettre en scène ce récit, du moins dans ses traits généraux. Lorsque Mithridate veut s'empoisonner, sa femme et ses filles lui demandent la faveur de partager sa mort; il finit par y consentir, et la coupe passe de main en main. Une certaine Bérénice, femme de Pharnace, indignée de sa trahison parricide, vient réclamer la même grâce et obtient sa part du poison. Bientôt elles tombent, l'une après l'autre,

1. Appien, livre XV.

autour de Mithridate qui, s'étant trop bien prémuni jadis contre tous les poisons, seul ne peut se donner la mort, et désespéré s'écrie :

Et je vois, sans mourir, la mort de tous les miens !

Lorsque cette Bérénice, animée de sentiments plus nobles que son époux, essaye de le détourner de la trahison envers son père, une fille de Mithridate l'encourage dans ce généreux dessein, et souhaite que, malgré les pleurs qui ont fatigué ses yeux,

Ils s'arment des attraits qui l'ont fait soupirer,
Et lancent des regards qui se font adorer :
Si Pharnace résiste aux traits qu'elle décoche,
Je dirai que son cœur est formé d'une roche [1].

Voilà le style poétique de La Calprenède. — Au moins cet auteur a-t-il su garder une certaine mesure et faire un choix entre tous les détails donnés par Appien. Aujourd'hui, dans un drame réaliste, on ne manquerait guère de nous faire fête de tous ces détails : nous aurions, j'en ai peur, le poison dans le pommeau d'épée ; Mithridate ouvrirait cette sorte de tabatière, et en tirerait une prise, qu'il ferait détremper, conformément à l'histoire; et toute la suite : la réclamation des deux filles, leur em-

1. Acte III, scène I.

poisonnement, leur chute soudaine. Puis on aurait sans doute aussi le dialogue du Roi avec le Celte notre ancêtre, ce coup d'épée mortel demandé et donné comme un dernier service; enfin toute la partie anecdotique, qui peut bien trouver place dans l'histoire, mais qui ne fait dans l'œuvre dramatique qu'un effet de kaléïdoscope, bon pour les enfants grands ou petits. La tragédie française est quelque chose de plus sérieux; elle court au fait. Théophile Gautier, un des plus ardents romantiques du XIXe siècle, s'est honoré en n'hésitant pas à rendre justice au *Mithridate* de Racine. « *Mithridate*, dit-il, est une des pièces les plus mâles et les plus vigoureuses de ce poète. De même que dans certaines peintures de Raphaël, on sent l'influence de Michel-Ange aux musculatures en saillie, aux attitudes puissamment contournées, au luxe de science anatomique; de même, dans la pièce de Racine, on devine la préoccupation où il était de Corneille: le caractère du vieux roi de Pont, cet implacable ennemi de Rome, est tracé avec une rare énergie. Racine, sans doute, accusé de mollesse par la critique de son temps, a voulu prouver qu'il pouvait, lui aussi, peindre à grands traits une figure sévère. Quelle hautaine physionomie que celle de ce roi barbare qui, pour mettre à l'abri de toutes chances sa haine contre le nom romain, habitue lentement son corps au poison, et qui, dans sa cruauté asiatique, mêle les meurtres de ses

femmes à ses projets d'ambition et de conquêtes[1] ! »

Le romantisme de cette pièce et son originalité profonde la rendent très difficile à bien jouer. Mithridate, même quand il tend un piège à Monime, doit rester un personnage grand et terrible. Il eût fallu, pour le créer, un Frédérick-Lemaître ou un Macready. Celui qui le créa à l'Hôtel de Bourgogne fut La Fleur, ancien cuisinier, qui avait succédé à Montfleury dans l'emploi des rois. Il était grand, bien fait, et jouait aussi les capitans. Il paraît n'avoir pas manqué de talent. C'était lui qui avait joué, dans *Bajazet,* le vizir Acomat, et qui allait jouer Agamemnon dans *Iphigénie.* Monime fut jouée par la Champmeslé, sous la direction et l'inspiration de Racine. Monime est un des rôles les plus difficiles qu'il y ait au théâtre, à cause de la mesure, de la réserve, de la discrétion, des bienséances parfaites, qui y sont nécessaires, et qui doivent en voiler seulement l'énergie, sans la diminuer. Le poète lui-même en avait indiqué à son actrice toutes les délicatesses et les nuances infinies. — Plus tard, Adrienne Lecouvreur, le 14 mai 1717, débuta dans ce rôle avec un éclatant succès. Il fut joué ensuite par mademoiselle Gaussin, puis par mademoiselle Clairon; enfin, de nos jours, par mademoiselle Rachel.

1. Feuilleton dramatique de *la Presse,* 8 novembre 1847

La langue harmonieuse de Racine convient merveilleusement à la grâce idéale de ce personnage. Au moment où Monime, désespérée d'avoir été cause involontairement de la perte de celui qu'elle aime, a essayé de mettre fin à ses jours et de se pendre avec les bandelettes de ce fatal diadème que lui envoya le Roi pour se la fiancer sans son aveu, le lien se rompt; elle lui dit :

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,
Au moins en terminant ma vie et mon supplice
Ne pouvais-tu me rendre un funeste service [1]?

Quelques personnes trouvent peut-être que cette élégance de style a quelque chose d'excessif. Mais, pour bien juger et sentir ces choses, on doit se mettre au diapason : la langue poétique est une convention comme la langue musicale; et cependant l'effet ni de l'une, ni de l'autre, n'en est ni

1. Cela est pris, à peu près littéralement, de Plutarque, traduit par Amyot : « Et, quand l'eunuque fut arrivé devers elle, et luy eut faict commandement de par le Roy qu'elle eust à mourir, adonc elle s'arracha d'alentour de la teste son bandeau royal ; et, se le nouant autour du col, s'en pendit. Mais le bandeau ne fut assez fort, et se rompit incontinent. Et lors, elle se prit à dire : « O maudit et malheureux tissu, ne me serviras-tu point au moins à ce triste service? » En disant ces paroles, elle le jeta contre terre, crachant dessus, et tendit la gorge à l'eunuque. » — Racine a supprimé l'avant-dernier détail, un peu trop naturaliste.

moins réel ni moins puissant sur les esprits qui les entendent.

Voulez-vous, par quelques exemples, toucher du doigt la différence qu'il y a entre la platitude et le style? Comparez, sur un même détail, Racine et La Calprenède, ou bien Racine et Robert Garnier. Dans la pièce de Racine, Mithridate s'exprime ainsi :

... Des plus chères mains, craignant les trahisons
J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons;
J'ai su, par une longue et pénible industrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie [1]...

Et Arbate, dans un autre passage, dit :

D'abord, il a tenté les atteintes mortelles
Des poisons que lui-même a crus les plus fidèles,
Il les a trouvés tous sans force et sans vertu.
« Vain secours, a-t-il dit, que j'ai trop combattu!
Contre tous les poisons soigneux de me défendre,
J'ai perdu tout le fruit que j'en pouvais attendre! »

Voilà le style. Et maintenant, dans la tragédie de La Calprenède, Ménandre, « chef de la cavalerie » de ce roi, rend la même idée en ces termes :

Ce sont là les effets de votre prévoyance,

1. Acte IV, scène v.

Lorsque, pour vous garder de quelque trahison,
Vous ne vous nourrissiez que de contre-poison.

Voilà la platitude[1].

Si, chez Racine, la langue porte la marque du temps en un certain nombre de métaphores, de périphrases et de tours, il en est de même chez Corneille et chez Molière. En tous les temps, c'est chose inévitable : chaque siècle, ou plutôt chaque quart de siècle, a ses modes, qui datent. Vouloir qu'il en soit autrement, c'est vouloir le contraire de la nature des choses. Nous aussi, en ce moment, nous avons nos modes de style; souhaitons qu'elles ne paraissent pas, dans deux cents ans, plus étranges que celles de Corneille, de Molière et de Racine aujourd'hui.

Mithridate excita l'enthousiasme (madame de Sévigné elle-même en convient) et à la Cour et à la Ville. A cette occasion, Racine fut reçu à l'Académie, le jeudi 12 janvier 1673, à trente-trois ans : la pre-

1. D'une manière analogue, dans une tragédie de Robert Garnier, intitulée *Nabuchodonosor*, « le Prévost de l'hostel du Roy » dit :

Ah! qu'heureux est celui qui vit tranquillement
Dans son petit ménage, avec contentement!

L'Agamemnon de Racine rendra ainsi la même pensée :

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché

2. Acte V, scène IV.

mière représentation eut lieu, à ce que l'on croit, le lendemain 13; ou peut-être le 6, avant la réception. Le public, pour la première fois, fut admis à la cérémonie.

Racine était devenu le type de ce qu'on admirait à la Cour. La Bruyère, parlant des Grands, qui ne sont guère instruits, mais qui s'habituent dès l'enfance à juger par comparaison, dira : « Tout ce qui s'éloigne trop de Lully, de Racine et de Le Brun, est condamné. » On peut saisir ici le point de transition où notre poète, après avoir, en qualité de novateur, été critiqué sur chacune de ses pièces, comme les romantiques de tous les temps, devient classique et entre dans la gloire.

Il arrive ainsi un moment où les luttes contre un écrivain nouveau s'apaisent, où les hostilités désarment; où, sans que les défauts soient méconnus, la somme des qualités emporte la balance. Le temps peu à peu modifie le public et l'œuvre elle-même. Comme les vieux tableaux des grands maîtres, dans nos musées, prennent avec les années une couleur d'ambre qui en complète l'harmonie, ainsi les œuvres littéraires peu à peu s'apaisent et se calment. Du vivant des auteurs, certaines qualités passaient pour des défauts; certains défauts pour des beautés. L'œuvre était tapageuse, téméraire, toute grouillante de saillies très neuves, qui scandalisaient les timides. A présent les

fautes mêmes ne comptent plus; les vertus seules demeurent, et l'âme toujours rajeunissante. Ce n'est pas tout : les âmes nouvelles, qui se mêlent à celle-là, y sentent et y découvrent des choses inconnues, dont les auteurs ne s'étaient pas doutés. C'est un point que j'ai signalé dès la première leçon de ce Cours [1], et que M. Ferdinand Brunetière vient de développer pour sa part excellemment :

...« Toutes ces œuvres, dit-il, une fois parties de la main de leurs auteurs, elles vivent, elles grandissent, elles se développent en dehors et indépendamment d'eux, et il n'appartient de modifier le jugement que l'on en porte qu'à la diversité des esprits qui s'appliquent successivement à leur interprétation. Voilà l'objet propre de la critique : interpréter les œuvres, et, à mesure qu'elles vivent plus longtemps trouver des raisons plus profondes pour expliquer cette vitalité. Il y a des œuvres qui survivent à leurs auteurs; il y en a qui meurent avec eux; il y en a même à qui leurs auteurs survivent. Il y en a qui ne durent pas au-delà du siècle qui les a vues naître; il y en a qui durent plus longtemps que la langue même qu'elles ont parlée. Pourquoi cela? C'est le problème à résoudre, — et qui n'est jamais résolu, ni ne le sera sans doute jamais, puisque à chaque génération d'hommes il se pose en des termes nouveaux, et pour tout homme

1. Voir *le Romantisme des Classiques*, 1re série, 1re leçon, p. 5 à 8.

de cette génération qui l'aborde, en des termes sensiblement différents. J'exprime aujourd'hui, sur l'œuvre qui vient de paraître, un avis consciencieusement motivé; nul ne sait, ni ne peut savoir, ce qu'il vaudra demain : cela dépend uniquement de ce que l'œuvre pourra durer au delà de moi qui la juge et de l'artiste qui l'a faite; et, si même ni lui, ni moi, ne nous sommes trompés, l'avenir découvrira dans cette œuvre ce que je n'y ai pas pu voir et ce que l'artiste n'a pas pu vouloir y mettre, c'est-à-dire tout ce que le temps écoulé y aura lentement ajouté de valeur. Ce serait le cas de reprendre ici la fameuse comparaison de Stendhal : « Ce que j'appelle *cristallisation,* c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet admiré a de nouvelles perfections. » Ainsi, chaque siècle qui passe sur un chef-d'œuvre sans en avoir altéré l'air d'éternelle jeunesse, donne au siècle qui suit cent raisons nouvelles d'y reconnaître de nouvelles beautés. C'est lui, ce n'est plus lui. Ce n'est plus lui, car il s'est comme enrichi de tout ce que ses admirateurs y ont trouvé que n'avaient pas vu ses contemporains, mais c'est bien lui pourtant, puisque l'on n'y a rien mis que ce qu'une expérience plus longue et plus diverse a prouvé qu'il contenait en effet [1]. »

2. Ferdinand Brunetière, *la Fureur de l'inédit,* dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er octobre 1883.

Et, si maintenant nous revenons aux observations de Benjamin Constant, est-ce que ces deux tableaux de l'Orient, moderne et ancien, *Bajazet* et *Mithridate*, où Racine se montre aussi grand peintre d'histoire que grand peintre d'amour, ne répondent pas victorieusement au regret exprimé par l'illustre écrivain à l'égard de la tragédie française ? Combien de « caractères individuels », combien de physionomies différentes, dans ces deux pièces seulement, — où le poète peint l'Orient profane, comme il peindra plus tard dans ses deux dernières l'Orient sacré, — je dis dans ces deux-là seules : dans l'une ce Mithridate près de cette Monime, dans l'autre cette Roxane et cet Acomat ! Benjamin Constant peut-être eût voulu que la figure de Mithridate, si compliquée, eût moins d'unité que ne lui en a donné Racine. Cependant le poète ne sacrifie aucune des vertus ni aucun des vices de son héros demi-civilisé, demi-barbare. Mais, en ses traits multiples, la physionomie conserve son unité puissante. Racine n'a rien fait de si varié, de si compliqué, ni de si savamment composé. Et, en regard de ce personnage à la fois grandiose et tragi-comiqne, il n'a rien fait de si simple, ni de si pur, ni de si noble, que Monime. De sorte que, chacune de ces deux figures étant déjà en elle-même très originale et du plus haut prix, toutes les deux se font valoir l'une l'autre encore davantage par l'opposition et par le contraste.

Benjamin Constant eût apparemment souhaité que les divers éléments qui composent la figure de Mithridate eussent éclaté plus librement. Or, il se trouve qu'un de nos critiques dramatiques les plus distingués a imaginé justement ce qu'aurait désiré le traducteur de *Walstein :* « Racine, qui était fort érudit et qui avait un grand sens de l'histoire, a certainement vu tous les côtés divers de son personnage; mais, tout en le dessinant avec une grande énergie, il a atténué certaines arêtes trop vives du profil, et fondu les couleurs disparates. Le goût moderne procéderait autrement. J'imagine un dramaturge contemporain mettant Mithridate à la scène : il n'hésiterait pas à montrer les côtés divers du héros, et par la langue et par le costume même; il restituerait le sérail, où il enfermerait Monime, et où le fils des satrapes persans viendrait laver dans des aiguières d'or ses mains sanglantes, qu'il chargerait de pierreries, après avoir revêtu une robe safranée semée d'étoiles, et avoir posé sur sa tête la couronne mystique en forme de tiare. Puis nous verrions le chef de guerre entouré de soldats couverts de peaux ou cuirassés de plumes... En un mot, l'art moderne, s'emparant du drame de *Mithridate*, aurait pour préoccupation première le désir de nous frapper par un développement facile de pittoresque, et par des contrastes très violents entre les personnages qu'il nous montrerait. Ces contrastes se retrouveraient

dans le personnage même de Mithridate, où ils existent réellement. — L'art de Racine procède différemment. Il indique toutes ces choses que je viens de dire; mais tout est enveloppé, dominé, atténué par une forme à la fois admirable et convenue. Tous les personnages sont éloquents, de l'éloquence du siècle de Racine, de l'éloquence racinienne proprement dite. Nous autres Gaulois qui aimons les beaux discours, nous aimons la tragédie à cause de cette éloquence même. Quoi de plus merveilleux que le discours politique tenu par Mithridate à ses fils? Quoi de plus touchant que la plainte de Monime? Quoi de plus délicat que les amours et les scrupules de ce beau et noble Xipharès, gentilhomme achevé ? Maintenant, cet art est-il la vérité? direz-vous. Je suis bien embarrassé pour arriver à rendre l'impression que me cause le théâtre historique de Racine, celui où il aborde d'autres civilisations que la latine. Il me semble impossible de ne pas accorder qu'il les connaît bien, qu'il en possède l'esprit, et même qu'il en conçoit le pittoresque. D'autre part, avec tout son siècle, Racine a une tendance marquée à généraliser, à peindre des caractères, à chercher l'homme permanent dans le personnage accidentel. C'est ainsi que Mithridate, simple pendeur de femmes dans son harem, devient l'amoureux chez qui la passion et la justice se livrent combat. Il tue, mais il hésite à tuer. Il est moins Mithridate, mais il est plus nous.

La langue enfin, et le besoin d'être éloquent, viennent atténuer et modifier encore les héros du poète... Lorsqu'on a restitué ces figures, et qu'on les regarde à travers le style racinien comme à travers un voile magnifique, on est émerveillé de leur grandeur, de leur grâce, de leur noblesse [1]. »

En un mot, Mithridate, tel que Racine l'a conçu, ne manque point d'une variété très romantique, quoique le poète se garde bien de tomber dans les minuties et les puérilités du réalisme. L'amalgame de tant d'éléments divers dans un seul personnage est suffisamment indiqué; mais l'accessoire ne devient point le principal. La grandeur politique et guerrière, la passion amoureuse dans un vieillard, comme dans Ruy Gomez de Silva [2], l'astuce, le mélange tragi-comique des scènes où le Roi plaide le faux pour savoir le vrai; tout cela, il me semble, n'a pas moins de liberté ni de variété que le drame, anglais, espagnol, allemand, ou français, tel que le comprend notre siècle. D'une part le courage, la gloire militaire, l'énergie indomptable de ce vieux chef de bandes, son génie aux ressources infinies; de l'au-

1. Henry Fouquier, Chronique théâtrale du *XIX*e *siècle*, 13 juillet 1882.

2. S'il y a ce point de ressemblance entre Ruy Gomez et Mithridate, il y en a un aussi entre Hernani et Xipharès, quand celui-ci s'écrie :

Je suis un malheureux que le Destin poursuit !

Acte IV, scène II, vers 1218.

tre, sa finesse, sa dissimulation, ses ruses, ses mensonges, sa cruauté facile et froide, ses amours despotiques, sa jalousie impitoyable; tous ces aspects multiples et alternés de grandeur et de petitesse, ne sont-ils pas pour justifier le mot d'Eugène Delacroix, que Racine est « *le* romantique du XVIIe siècle » ? Il l'est, soit comme peintre d'histoire, par la vérité neuve, le relief plein d'esprit; soit comme poète de drame, par la complexion tragi-comique, quand le développement des caractères l'exige.

Mais la variété la plus hardie, serrée dans le cadre (parfois nuisible, parfois salutaire) du système théâtral de ce temps-là, ne cesse jamais, — telle est la loi, — de se subordonner à l'unité et à la beauté.

APPENDICE

VOIR, DANS LA LEÇON DE RÉOUVERTURE, LA NOTE DE LA PAGE 42

Après l'intéressante étude sur la *Mise en scène*, publiée par M. Émile Perrin, administrateur et directeur de la Comédie-Française, M. Francisque Sarcey, dans sa *Chronique théâtrale* du *Temps*, 27 août 1883, avait posé ou résumé ainsi les choses :

« La mise en scène peut être considérée sous trois aspects :

1° Quand l'action se passe dans un temps antérieur, dans un milieu historique ;

2° Quand la pièce est tirée des mœurs contemporaines ;

3° Quand elle est de pure fantaisie et se meut dans un milieu imaginaire. »

. . . . . .

. . . . . .

Au cours de la discussion, intervint une spiri-

tuelle brochure de M. Alexandre Dumas, dont M. Sarcey cite les principaux passages, et à laquelle il répond ensuite. — M. Dumas commence par faire observer que les pièces historiques de la période romantique, celles précisément que cite M. Perrin : *Henri III*, *Hernani*, *Louis XII*, *le Roi s'amuse*, *les Enfants d'Édouard*, *Chatterton*, *Angelo*, *Caligula*, *les Burgraves*, ont, en effet, besoin d'une mise en scène particulière, qui rappelle aux spectateurs les mœurs du temps où ont vécu les personnages.

« Et cependant, ajoute-t-il, même dans ces pièces qui comportent jusqu'à un certain point le spectacle et la pompe, la mesure dans la mise en scène doit être poussée jusqu'à la convention, jusqu'à la supercherie même, et l'on ne pourra jamais arriver à cette exactitude que rêve M. Perrin.

» Pour ne prendre qu'un exemple, dans ma famille, lorsque, dans le prologue de *Caligula*, l'auteur, qui avait la prétention, justifiée par le résultat, de montrer le mouvement de la vie publique à Rome sous les empereurs, voulut faire passer Caligula sur son char de triomphe, au retour de sa campagne contre les Germains, il avait indiqué que le char serait traîné par des chevaux.

» Rien n'est plus commode que des chevaux pour traîner un char ; rien n'est plus naturel ; rien, dans la circonstance, n'était plus historique et de couleur plus locale. Mais, outre qu'il était très difficile de faire monter des chevaux sur la scène de la

Comédie-Française, dont l'architecte n'avait pas prévu ce progrès, l'administrateur d'alors, M. Jouslin de Lassalle, je crois, considérait comme un attentat à la majesté du lieu la présence d'animaux dont l'exhibition devait, disait-il, être réservée à des théâtres spécialement affectés à ces sortes de spectacles, comme le Cirque-Olympique. Ne pouvait-il pas arriver que ces chevaux vrais, oubliant l'honneur qu'ils avaient de traîner César et sa gloire, et de parader sur la scène de Corneille et de Racine, se permissent, au beau milieu du triomphe, des interpolations naturalistes devant lesquelles les plus fervents apôtres du réalisme reculeraient si on les mettait au pied du mur ?

» L'auteur se rendit à toutes ces bonnes raisons, et fit bien. Il remplaça les quadrupèdes par des femmes.

» Peut-être eût-il été dans la couleur locale que les femmes fussent toutes nues, comme celles qui traînèrent le char d'Héliogabale triomphant. D'autres considérations s'opposèrent encore à cette exactitude de mise en scène, et les femmes attelées représentèrent simplement les Heures. Le public n'en demanda pas davantage, et le prologue de *Caligula* resta ce qu'il était, un chef-d'œuvre de mouvement, d'esprit et de vérité.

» Évidemment Talma a fait faire un grand pas et a rendu un grand service à la mise en scène, en y

introduisant le costume antique dans toute sa réalité. Est-il bien sûr que Corneille et Racine, qui en savaient aussi long que Talma sur la manière dont leurs héros s'habillaient réellement, n'aient pas pensé à cette innovation? Ils devaient avoir une raison pour ne pas s'y obstiner. Peut-être la raison est-elle bonne.

» Perrin, grand amateur de ces fantaisies archaïques, devrait nous donner un jour, à un anniversaire quelconque, une de ces représentations d'*Horace* ou de *Phèdre* telles qu'elles avaient lieu devant Anne d'Autriche ou Louis XIV. Qui sait si, dans leurs costumes faux, les personnages ne nous paraîtraient pas plus vrais, et si les sentiments et surtout les sentimentalités qu'ils expriment ne seraient pas plus conformes aux habits qu'ils portaient alors, qu'à ceux qu'ils portent aujourd'hui ?

» Cependant, si exact que soit le costume innové par Talma, il est encore entaché de convention. Horace et Camille, Hippolyte et Phèdre, ont les jambes couvertes de maillots couleur de chair, quand les bras n'en ont pas. Faut-il tout dire? Je regrette quelquefois que les bras ne soient pas traités comme les jambes. Il m'est arrivé plusieurs fois, pendant que j'écoutais *Phèdre* de l'orchestre, quand Phèdre et Hippolyte levaient les bras au ciel dans des moments de passion, d'être tout à coup, et pendant un temps assez long, renseigné sur certains détails de conformation intime, qui non seu-

lement n'étaient pas nécessaires à la vérité des personnages, mais qui étaient d'un maigre régal pour les yeux.

» Il y a donc beaucoup à dire sur la nécessité moderne d'une grande exactitude au théâtre. Et encore jusqu'à présent n'ai-je parlé que des tragédies et des drames historiques, qui réclament en effet des milieux, des costumes, des meubles, des accessoires dont on peut simuler assez exactement la réalité. Mais, si cette recherche de la vérité absolue s'applique aux œuvres modernes, comment allons-nous faire? Supposons qu'on remonte *Antony* demain; je prends toujours les exemples dans ma famille, pour ne compromettre et n'embarrasser personne; supposons qu'on remonte *Antony*. Quel costume Antony et les autres personnages porteront-ils? Antony est de 1831, comme date de représentation et comme date de passion. On ne s'habille plus et l'on n'aime plus aujourd'hui comme on s'habillait et comme on aimait dans ce temps-là. L'adultère sincère, passionné, tragique, a fait place à la galanterie commode, élégante, sans conséquence et quelquefois productive. Est-ce une raison pour qu'on ne représente plus *Antony?* Non, car ce serait une raison alors pour qu'on ne représentât plus aucune des pièces d'autres époques, attendu que, si l'on n'aime plus à cette heure comme du temps d'*Antony*, on n'aime pas davantage comme du temps d'*Hernani*, de *la Tour de Nesle*, du *Misanthrope*,

d'*Andromaque* ou de *Polyeucte*. Mais, si les expressions de l'amour ont changé, l'amour existe toujours. Antony est donc un amant de 1831, comme Hernani est un amant de 1519. Allons-nous apporter au costume d'Antony la même exactitude qu'au costume d'Hernani?

» Oui, diront nos adversaires s'ils vont jusqu'au bout de leur théorie.

» Alors vous allez nous présenter Antony avec une redingote olive, dont le collet de velours lui montera par derrière jusqu'au milieu de l'occiput, dont les pans lui tomberont au-dessous du genou; il aura une cravate en hausse-col qui lui coupera le menton et le lobe de l'oreille. Il aura un pantalon de drap marron ou de nankin à sous-pied, et il tiendra à la main un chapeau Bolivar. Quant à Adèle, elle portera une robe à ceinture et à boucle, assez courte pour que l'on voie ses pieds chaussés de souliers à rubans croisés sur le cou-de-pied et sur la cheville; elle aura des manches à gigot, des mitaines de soie noire, et sera coiffée à la girafe, avec deux ou trois coques de cheveux de chaque côté du visage, et, par derrière, un chignon en hauteur, maintenu par un énorme peigne d'écaille un peu planté sur le côté.

» Vous représentez-vous ainsi les deux types d'amour frénétique, d'adultère échevelé, se démenant au milieu des meubles en acajou du temps de l'Empire ou de la Restauration? Ils nous feraient

pouffer de rire. Le costume du temps les rendrait ridicules; les costumes d'aujourd'hui les feraient paraître faux. Comment nous en tirer avec cette époque singulière qui rappelle deux choses bien distinctes : une renaissance admirable dans les lettres et les arts, un ridicule achevé dans les modes. Si bien qu'Elvire nous y apparaît à la fois, si l'on veut lui laisser son âge, divine et grotesque.

» Comment faire?

» Il n'y a qu'à ne pas remonter la pièce, dira-t-on. En effet, c'est le moyen qui depuis longtemps arrange tout.

» Il n'y a, répondrai-je, qu'à faire un compromis entre la vérité historique et les conditions actuelles, et à composer pour les personnages un costume qui ne soit ni d'aujourd'hui ni d'alors, et qui place l'œuvre dans une certaine atmosphère et dans un certain milieu qui donnent à la nouvelle génération une idée sinon juste, du moins acceptable et même intéressante, par l'iconographie ingénieuse des choses extérieures de cette époque.

» Ainsi en sera-t-il dans mille autres circonstances. — Il n'y a donc pas à poser de règles absolues en cette matière, et la convention doit y intervenir comme elle intervient à chaque moment, et à notre grand regret, dans notre art difficile.

» Perrin sait cela aussi bien que moi ; aussi sa

thèse porte-t-elle principalement sur les pièces dont l'action se déroule dans des temps assez éloignés de nous pour que nous en connaissions et surtout en acceptions d'avance la représentation matérielle, sans que rien nous distraye ou nous choque. Il se conforme respectueusement, dit-il, aux indications d'auteur. Ainsi a-t-il fait pour *le Roi s'amuse;* ainsi fait-il tous les jours pour Molière. Et voici ce qu'il dit lui-même dans sa brochure :

« C'est dans les éditions originales de Molière » qu'on trouve pour la première fois des indications » précises sur *la mise en scène*. Elles sont en grand » nombre dans l'édition de 1667 du *Médecin malgré* » *lui*. J'en citerai une seule : (Acte I, scène VI.)

» Ici Sganarelle pose sa bouteille à terre; et, » Valère se baissant pour le saluer, comme il croit » que c'est à dessein de la prendre, il la met de l'autre » côté ; en suite de quoi, Lucas faisant la même chose, » il la reprend et la tient contre son estomac, avec » divers gestes qui font un *jeu de théâtre*.

» Le tableau est complet, continue Perrin ; le » texte est aussi clair pour l'action que pour la » parole; le soin avec lequel Molière indique, » jusque dans son moindre détail, cette scène muette, » prouve le soin avec lequel elle avait été réglée. » A plus de deux siècles de distance, M. Got peut » ainsi la reproduire avec une exactitude scrupu- » leuse. Le *jeu de théâtre* excite toujours le fou » rire et n'a jamais manqué son effet. »

» Parfaitement ; mais, en donnant bien aux mots *jeu de théâtre*, que j'ai soulignés comme Perrin l'a fait, en donnant bien à ces mots la signification qu'ils doivent avoir, vous reconnaîtrez qu'elle diffère essentiellement de la signification des mots *mise en scène*, tels que nous les entendons aujourd'hui, tels que vous les entendez certainement quand vous reprochez au théâtre d'aller trop loin dans cette innovation. Molière ne s'y trompe pas ; il sait parfaitement ce qu'il fait. Tout en se servant d'un objet matériel, comme une bouteille, ce qu'il met en scène, c'est bien son idée à lui, c'est bien l'action même qu'il a conçue, les caractères qu'il a voulu exposer. Aussi dit-il « jeu de théâtre », c'est-à-dire un mouvement, une pantomime, qui concourent à l'intelligence de ses caractères, et où l'accessoire, la bouteille, garde sa valeur secondaire d'accessoire sans empiéter sur le fond.

» Molière, dans les indications fréquentes qu'il donne, ne parle jamais d'un objet matériel qu'autant que cet objet est utile à son action. Il ne s'occupe ni des décors ni des meubles. Sa comédie se passe dans un salon ou dans une rue. On ne le sait qu'au fur et à mesure que le dialogue se développe. Il ne prend même pas la peine de nous le dire avant. Tous les salons lui sont bons, toutes les rues lui sont bonnes. L'essentiel pour lui et pour nous, c'est que ses caractères soient vrais et que sa pièce soit intéressante. Le reste n'a aucune importance. On a

respecté et conservé les jeux de théâtre qu'il a établis lui-même ; on a bien fait. Il savait comme auteur, comme acteur, comme directeur, son métier de metteur en scène mieux que personne. De là l'unité et l'harmonie de ses tableaux, dont la tradition est confiée à la Comédie-Française, qui en est la gardienne fidèle.

» Il eût peut-être fait autrement s'il eût eu plus d'espace à son service ; mais il ne faut pas oublier que la scène était très étroite, certains personnages de distinction ayant le droit, assis sur des banquettes, d'en occuper les côtés. Les acteurs devaient donc, pour ne pas être confondus avec les spectateurs privilégiés, bruyants, remuants quelquefois, encombrants toujours, les acteurs devaient donc rester debout et s'avancer le plus possible sur le devant de la scène, pour se dire ce qu'ils avaient à se dire, et pour être entendus du public.

» C'est pour cela sans doute que, lorsqu'Arsinoé vient faire visite à Célimène, celle-ci, qui sait son monde et qu'il faut faire asseoir une femme qui vous fait visite, lui dit :

« Voulons-nous nous asseoir ?

» et que l'autre lui répond :

Il n'est pas nécessaire. »

» Et, cette précaution prise, la scène suit son cours.

» Cependant Molière fait asseoir tous ses person-

nages, sauf Alceste. dans la scène des portraits, d'abord parce que la scène, posée comme elle l'est, ne peut vraiment être jouée que par des gens assis, ensuite parce qu'il profitait sans doute de l'occasion pour refouler un peu les spectateurs de la scène et peut-être, en cette circonstance, pour les confondre le plus possible avec les acteurs et pour que le public pût à l'instant même appliquer à des personnages vivants et présents les satires lancées par Célimène sous des noms supposés. Depuis cent vingt-cinq ans que la scène est débarrassée de ces importuns et de ces fâcheux, rien n'a été modifié dans les traditions; les mouvements sont plus larges et plus étendus, voilà tout; mais la plupart des scènes se jouent encore devant le trou du souffleur et presque toutes debout. Qui s'en plaint? La vraisemblance et la vérité, que nous recherchons tant aujourd'hui, exigeraient cependant que certaines scènes fussent présentées autrement, d'une façon plus conforme aux habitudes et aux caractères des contemporains de Molière, qui ne passaient certainement pas leur vie plantés sur leurs jambes. A qui pourrait-il venir l'idée de changer ce qui est?

» Un comédien de beaucoup de talent, Fechter, a voulu un jour faire cette tentative dans *Tartuffe*; il y a renoncé tout de suite, et les innovations de mise en scène dont parle Perrin, introduites par Le Kain et Voltaire, ont porté sur des créations nouvelles, non sur le répertoire ancien. Les mauvai-

ses pièces ont disparu, les bonnes n'ont besoin d'aucun ornement nouveau. Après avoir constaté que la décoration théâtrale n'eut aucune importance sur la scène du Palais-Royal, Perrin se demande si c'était, de la part de Molière, parti-pris de dédain prémédité. « Il préféra, ajoute-t-il, et avec raison, s'en tenir à la perfection de l'ensemble, qu'assuraient à son théâtre les succès de ses œuvres, son propre talent de comédien et les artistes supérieurs dont il avait su s'entourer. » Perrin a raison. Tout fils de tapissier qu'il était, Molière méprisait, j'en réponds, l'intervention des meubles prétentieux, des tentures voyantes, des bibelots parasites. En sa qualité d'homme de génie, il voulait que rien ne vînt distraire le public de l'attention qu'il devait donner à son œuvre. » Etc.

Sur quoi, M. Francisque Sarcey reprend :

« Revenons à notre thèse. Dumas parle d'*Antony*, et, s'occupant du décor dans lequel on pourrait encadrer l'action, des costumes dont on pourrait vêtir les personnages, il arrive juste à la conclusion où nous nous serions arrêté nous-même : c'est qu'il faudrait chercher des costumes et un décor de convention.

» La seule différence qu'il y ait entre lui et nous, c'est que lui, c'est son instinct d'artiste qui le con-

duit à cette conclusion, et que, nous, ce sont nos principes qui nous y conduisent.

» De quoi s'agirait-il, en effet, dans la reprise d'*Antony* ?

» De traduire aux yeux l'idée que Dumas père s'est formée de l'adultère entre une grande dame (?) et un bâtard, animés l'un et l'autre des passions farouches de 1831. Et, cette idée, il faudra la traduire de façon qu'elle soit acceptable pour nous, spectateurs de 1883, qui nous sommes formé une idée générale plus ou moins exacte de ces passions et des personnages qui les ressentaient, de leur air, de leur tournure, de leur costume, de leur langage.

» Dumas a peint de sa touche spirituelle et maligne le costume d'Antony et d'Adèle, tel que l'exactitude historique voudrait qu'il fût reproduit sur la scène. Ce costume, Bocage et madame Dorval l'ont-ils jamais porté ? Je n'en sais rien ; cela serait possible après tout, parce que ce costume aurait en ce temps-là tout à la fois et traduit l'idée de Dumas et répondu à celle du public qui était contemporain de l'œuvre.

» Mais il est clair aujourd'hui que cette même mise en scène trahirait l'idée du poète, puisqu'elle rendrait ridicule à nos yeux les personnages en faveur desquels il a voulu exciter notre sympathie ; puisqu'au lieu de nous effrayer des conséquences de l'adultère et de nous apitoyer sur les malheurs

d'une passion coupable, elle attirerait notre attention sur des accessoires qui amuseraient l'œil des curieux et déconcerteraient la foule.

» Que faudrait-il donc faire? Ce que dit Dumas, ce que je ne cesse de répéter dans ces études; ce qu'ordonne le simple bon sens, et ce dont ne veulent pas convenir les enragés naturalistes qui ont fait pour notre malheur révolution dans cette partie de l'art dramatique. Il faudrait choisir un costume de convention qui indiquât, par un détail qu'il s'agirait de trouver, l'époque où se passe l'action, et qui cependant n'accrochât pas invinciblement l'œil et surtout ne déroutât pas la foule.

» Le gros public, lui, n'a pas fait des études d'iconographie; il ne sait pas précisément par le menu comment étaient habillés les gens de 1830; il en a une vague idée. C'est cette idée qu'il faut lui traduire sur la scène.

» Et c'est pour cela, disons-le en passant, que j'ai trouvé si profonde cette observation que Dumas dans son dernier article avait laissée échapper au courant de la plume :

« Je voudrais, dit-il, autant que possible, pour » encadrer les pièces de théâtre, des fonds gris et » neutres. »

» C'est cela même. L'idéal, c'est d'avoir une mise en scène qui laisse l'esprit libre, absolument libre de ne voir que l'idée du poète, et qui, par conséquent, ne choque pas celle du public, qui serait

forcé alors de donner plus d'attention au cadre qu'à l'œuvre même.

» Pénétrez-vous bien de ces théories, et vous comprendrez alors comment et pourquoi la mise en scène d'un chef-d'œuvre antique change à chaque siècle, et est, comme disent les philosophes, dans un perpétuel devenir. S'il n'était question que de traduire l'idée du poète, la mise en scène, une fois bien établie, ne devrait jamais changer. Vous regarderiez comme un sacrilège de modifier une scène de Racine ou de Molière, d'accommoder une tirade au goût du jour : le texte est ce qu'il est, il faut le garder. Mais la mise en scène, elle, doit traduire non pas seulement l'idée du poète, mais l'idée que le public s'est faite de cette idée.

» Dumas propose à M. Perrin de remonter une ou deux pièces de Racine et de les jouer avec les costumes que portaient les comédiens au temps où vécut le poète. Ce serait peut-être là un régal pour les curieux, qui ne laissent pas d'être nombreux maintenant; mais, où Dumas se trompe, c'est quand il croit que nous retrouverions plutôt les sensations qu'ont dû éprouver les contemporains de Racine au spectacle de ses tragédies, si nous les voyions avec la mise en scène du siècle de Louis XIV.

» Nous ne sommes plus les hommes de ce temps-là; nous avons d'autres idées sur la Grèce homérique; nous nous sommes formé une autre image des héros

de Corneille et de Racine; nous avons fait, pour ainsi dire, une moyenne entre les préjugés du dix-septième siècle sur l'antiquité, préjugés mis en scène par les poètes classiques, et les idées nouvelles que nous a faites notre éducation contemporaine sur les mœurs, les costumes et la vie de l'antiquité.

» Cette moyenne changera très certainement, parce qu'un des facteurs, le public, change lui-même sans cesse.

» C'est donc lui qu'il faut consulter. Il y a dans la mise en scène un juste tempérament à prendre, dont le dernier mot, je le répète, sera toujours de traduire l'idée du poète, sans choquer celle du public.

» Mes adversaires vont me prendre là-dessus et me dire : « Mais nous faisons justement ce que vous demandez; nous consultons le public; c'est lui qui nous oblige à ces mises en scène exactes. »

» Je répondrai volontiers comme Dumas dans sa première lettre : « Le public ne veut que de bonnes pièces, qui le fassent pleurer ou qui l'amusent. Si on lui donne de la mise en scène par surcroît, il l'accepte ou il la subit; mais il ne la demande jamais. »

» Et encore, quand je dis qu'il l'accepte, cela n'est pas toujours vrai; j'ai eu quelquefois occasion de causer avec Sardou d'un échec qui lui a toujours

tenu au cœur, celui de *la Haine*. J'étais un de ceux qui avaient trouvé la pièce ennuyeuse et qui l'avaient dit ingénument. Il faut croire que le public avait été de mon avis, car les représentations furent peu nombreuses; et cependant vous vous rappelez quel luxe de mise en scène; que de batailles, que de cortèges, que de fanfares! quel déploiement de costumes! On comptait sur cette mise en scène pour séduire la foule et l'attirer; Sardou m'a plus d'une fois affirmé que c'était au contraire cette mise en scène qui avait compromis le succès de son drame et finalement l'avait fait crouler.

— « *La Haine*, m'a-t-il dit, soyez sûr que c'est ce que j'ai écrit de meilleur; mais vous ne l'avez pas entendue; la mise en scène a étouffé le drame. Si jamais on reprend *la Haine* sur un théâtre, elle y reparaîtra toute nue, et vous verrez alors! »

— « Eh mais, ami Sardou, il fallait de prime abord nous la donner toute nue; avouez que c'est un peu de votre faute; vous aussi vous comptiez tout bas sur les séductions de cette mise en scène extraordinaire; mais voilà, il y a un fond de logique dans le public: quand une pièce est bête comme une oie, le public va parfaitement voir les décors, les costumes, les cavalcades, les cortèges, les ballets, et la lumière électrique étincelant sur les paillons; mais, quand on l'a convié à un vrai drame, tout ce luxe le gêne, il donnerait le cortège du pape et le pape lui-même pour un beau vers.

» *Les Merveilleuses* de Sardou ont encore eu un plus funeste sort; *la Haine* au moins était rentrée dans le silence avec les honneurs de la guerre; les *Merveilleuses* sont tombées sans gloire. Et pourtant y eut-il jamais un tableau plus exact, plus animé, plus spirituel, des mœurs du Directoire? C'était la vie même prise sur le fait; c'était un album d'aquarelles vivantes et grouillantes, d'un ragoût exquis pour les amateurs. Mais le nombre des amateurs est fort petit; combien y a-t-il, même à Paris, de gens capables de goûter cette exactitude dans le costume? Trois mille peut-être, mettons six mille si vous voulez, mais c'est tout le bout du monde. Pour tout le reste du public, le Directoire est un temps où les mœurs étaient relâchées, où les hommes avaient le cou emprisonné dans des cravates très hautes, grasseyaient et portaient à la main des gourdins en forme de canne; où les femmes..... Mais je m'arrête; à quoi bon cette énumération? Si l'on veut intéresser avec une pièce tirée de l'époque du Directoire, il n'y a qu'un moyen, c'est de faire une pièce intéressante, et de nous rendre dans la mise en scène juste ce que nous savons, nous, gros public, des mœurs, de la vie et des costumes du Directoire.

» La fidélité de détails poussée à l'extrême dans la mise en scène est toujours inutile ou fâcheuse. Ou je ne m'en aperçois pas, et alors à quoi sert-elle

puisqu'elle est comme non avenue? ou j'y prête attention, et pendant ce temps-là je n'écoute pas la piece.

» Je me souviens qu'en 1866, lorsqu'on joua *la Conjuration d'Amboise*, à l'Odéon, Ranc, qui était en ce temps-là un de nos meilleurs critiques de théâtre, regretta que l'acteur chargé du rôle du prince de Condé ne se fût pas conformé aux indications de l'histoire en s'arrondissant les épaules. On sait qu'en effet le prince de Condé était bossu. « Frédérick Lemaître, ajoutait-il, eût osé jouer en bossu un bossu. »

— « Eh bien, Frédérick-Lemaître eût osé une grande sottise. Personne au monde, sauf les spécialistes de l'histoire, ne sait que le prince de Condé fût bossu; mais tout le monde en revanche sait fort bien qu'un héros, un amoureux, un homme aimé, doit être jeune, beau, bien fait; préjugé, si l'on veut, mais le préjugé existe et il faut s'y soumettre.

» C'était à l'époque où l'on commençait à répéter *le Roi s'amuse* de Victor Hugo. On sait que Got était chargé du rôle de Triboulet. Un de nos amis lui demanda quel moyen matériel il emploierait pour rendre sa bosse visible au théâtre.

— « Moi? dit Got, je me contenterai de hausser l'épaule dans les scènes où il faut que je sois bossu.

— Comment cela? repartit mon ami.

— C'est, lui dit Got, que la bosse n'est pas essentielle au rôle de Triboulet. Il y a des scènes où cette bosse doit être oubliée du public ; où même elle serait gênante. Si je la figurais par un moyen matériel, je serais obligé de la garder toujours égale sur mon dos ; mais il me sera permis d'effacer cette bosse, de la faire disparaître aux yeux du spectateur dans les scènes où je dois être simplement terrible et pathétique. »

» Got, ici, en grand artiste qu'il est, ou plutôt en grand philosophe de l'art, subordonnait à la vérité poétique la réalité vulgaire; il sentait la nécessité de traduire aux yeux l'idée seule du poète, et il comprenait que jeter, au travers, l'image d'un bossu, c'était d router les yeux et l'imagination de la foule.

» Si Glocester, dans *les Enfants d'Édouard*, a le droit de rester bossu tel que la nature l'avait fait, ce n'est pas du tout parce qu'il faut rendre exactement la réalité, c'est parce que, dans l'idée du poète, il est bossu d'un bout à l'autre du drame ; sa bosse fait partie intégrante de sa personne : elle est l'inspiratrice de ses vengeances et de sa politique. Bossu il entre, bossu il doit rester jusqu'à la fin du drame, parce que dans ce drame le poète a voulu figurer les passions d'un bossu, et que, sans sa bosse, Glocester ne serait pas Glocester.

» Je pourrais citer des centaines d'exemples, j'en

pourrais citer des milliers, qui tous tendraient à la même démonstration. A quoi bon ? Ceux que je viens de donner suffisent aux hommes réfléchis pour leur faire comprendre que, dans la mise en scène des pièces historiques, l'exactitude iconographique n'est jamais utile et peut être souvent fâcheuse ; que la mise en scène doit toujours être conventionnelle : un compromis entre l'idée que le poète s'est faite de la chose et l'idée que le public s'est formée de cette idée. »

FIN DU TOME PREMIER DE LA DEUXIÈME SÉRIE

TABLE

Pages.

LEÇON DE RÉOUVERTURE. 1

DEUXIÈME LEÇON. — Biographie de Racine. — La sensibilité des poètes. — *La Thébaïde ou les Frères ennemis*. — *Alexandre*. — Mademoiselle du Parc . . . 47

TROISIÈME LEÇON. — *Andromaque*. La tragi-comédie de l'amour. 93

QUATRIÈME LEÇON. — Aristophane, *les Guêpes*. — Racine, *les Plaideurs* 139

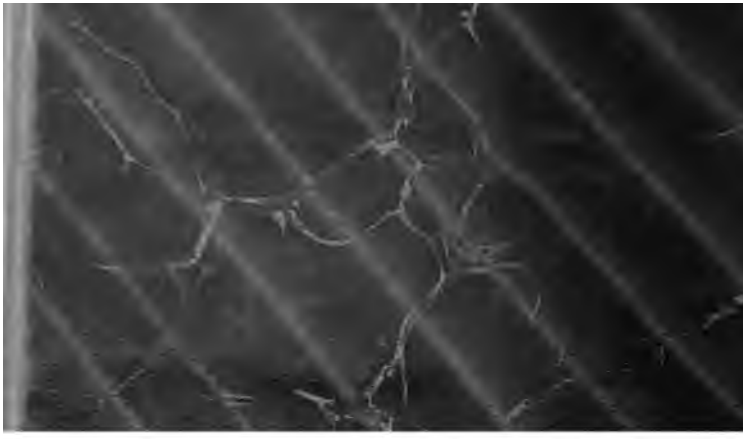
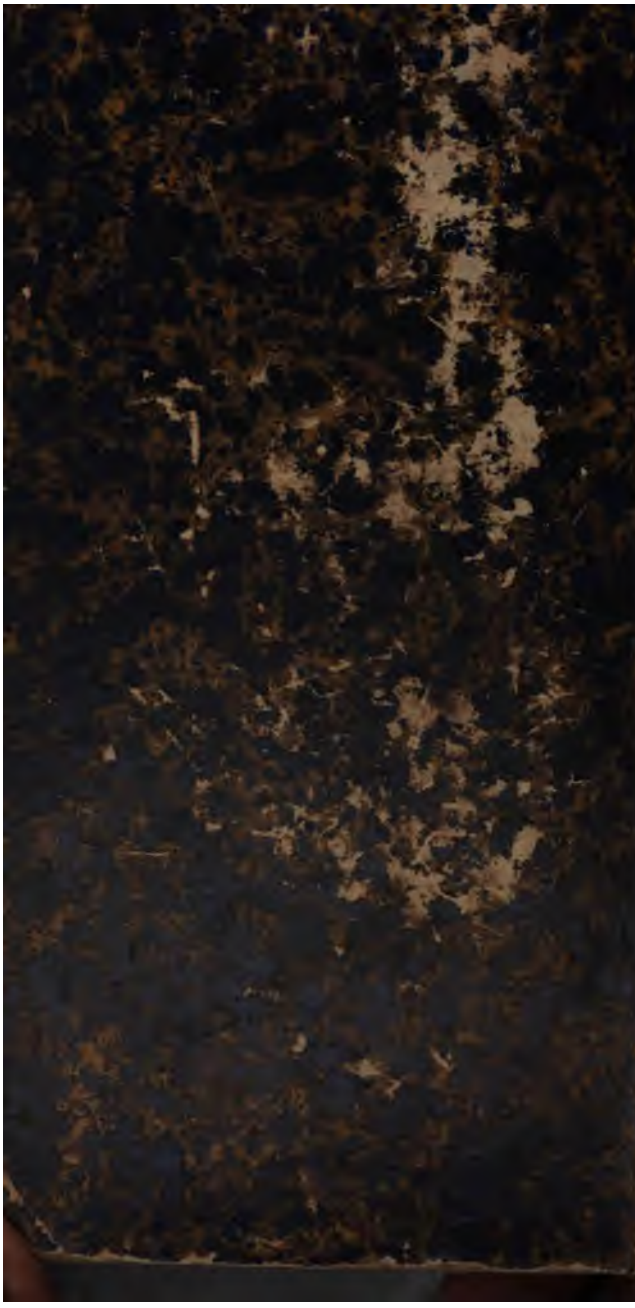
CINQUIÈME LEÇON. — *Britannicus*. — Récit de Tacite. — Drame de Racine 165

SIXIÈME LEÇON. — *Bérénice*. Les dessous de la pièce. Marie Mancini. — Madame, duchesse d'Orléans. — Histoire de l'une et de l'autre par madame de Lafayette. — Mademoiselle de La Vallière. — Le roman de Segrais. — *Tite et Bérénice*, de Corneille. . . . 211

SEPTIÈME LEÇON. — L'Orient. *Bajazet*. — *Mithridate*. . 259

APPENDICE. 329

FIN DE LA TABLE DU TOME PREMIER

Coulommiers. — Typ. PAUL BRODARD.

UNIVERSITY
NOV 29 1911
OF MICHIGAN